



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESTUDIOS DE POSGRADO

Terra Nostra:
El pasado es imaginación
de la memoria

TESIS
QUE PRESENTA

MA. BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA
EN LETRAS MEXICANAS



México, D.F.
1999



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESTUDIOS DE POSGRADO

TESIS DE MAESTRÍA

Terra Nostra:
El pasado es imaginación
de la memoria

MA. BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ

Maestra asesora:
FRANÇOISE PERUS

*A José Ángel Leyva
por su insistencia alentadora*

Índice

Introducción. La edad del tiempo	7
Mito e historia	13
Historia y ficción	17
La universalidad del mito, o de cómo la teoría fue primero	34
El mito del origen. Señas de identidad	53
El mestizaje y el problema de la identidad	53
Vico o la imaginación al poder	62
El mito del apocalipsis	69
El mito de la unidad	85
La filosofía mística del judaísmo	90
Unidad y pluralidad	98
Memoria e identidad	107
El viaje mítico	122
Conclusiones	137
El diálogo bajtiniano. La infinita variedad de las formas	140
Problemática del narrador. La ambigüedad	151
La enunciación y las perspectivas	164
Oralidad y escritura. Palabra y voz	199

Dialogismo cultural y polifonía	205
Conclusiones	223
Bibliografía	228

Introducción.

La edad del tiempo

Imaginemos, en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ella están figuradas todas las fábulas de Las mil y una noches; acaso es china y sabemos que ilustra una novela con centenares o millares de personajes (...) Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo... He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmos; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal.

*Jorge Luis Borges, Introducción a
La divina comedia de Dante.*

Carlos Fuentes decidió, en 1981, bautizar al conjunto de sus obras con el título de *La edad del tiempo*, donde cada novela específica sería un capítulo de ese único libro que habla del tiempo, de la historia, de la cultura, de las mutaciones y las permanencias. No es sino hasta 1994, sin embargo, cuando sus obras comienzan a reeditarse bajo este nuevo título. Dice el propio Fuentes en el prólogo de *El mal del tiempo*:

A partir de 1981, le concedí al conjunto de mis obras narrativas el derecho de organizarse, como ellas me lo reclamaban, en un solo ciclo de acentos diversos, espirales, círculos y retornos. El tiempo se impuso como eje de esta tierra de ficciones; el lenguaje, como sus polos. Del combate entre

temporalidad sucesiva y lenguajes rebeldes, a la mera linealidad, nace un posible ordenamiento de estas novelas. Del que opone la naturaleza discreta y sucesiva de las palabras a la imaginación del tiempo, otra (...) La escritura de un libro es finita, su lectura puede ser infinita. Y en la lectura se cumplen en verdad las premisas de LA EDAD DEL TIEMPO: todo sucede hoy, el pasado es la memoria hoy, el futuro es el deseo hoy.¹

Este nuevo ordenamiento de la obra invita a leerla desde el punto de vista de una reflexión sobre el tiempo, sobre la historia. La reflexión sobre la historia habla de la naturaleza temporal que corresponde a la existencia. Los tiempos son formas de percibir el mundo, la realidad. No encontramos en México la unidad de un tiempo lineal progresivo que va asimilando el pasado (esto es, un solo tiempo), sino distintos tiempos, distintos niveles históricos vivos, distintos pasados. Esta convivencia de diferentes experiencias temporales es la que conduce a una reflexión sobre la historia mexicana.

El ensayista Carlos Fuentes² habla con frecuencia de la historia y el tiempo mexicanos y latinoamericanos. En sus reflexiones encontramos claves para la lectura de su obra. A veces uno tiene la sensación de que sus novelas "ilustran" algunos de sus ensayos, o al revés, y no porque se quiera "aplicar" a las novelas lo dicho fuera de ellas, haciendo una lectura mecánica, sino porque la relación es inevitable por evidente. Es más, cuando Carlos Fuentes habla de otras obras en *La nueva novela hispano-*

¹ Carlos Fuentes, *El mal del tiempo*, vol. 1, *Aura, Cumpleaños, Una familia lejana*, México, Alfaguara, 1994.

² Algunos de sus libros más importantes en este sentido son: *La nueva novela hispanoamericana, Tiempo mexicano, Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana, El espejo enterrado y Geografía de la novela*, que recogen buena parte de los artículos publicados en periódicos y revistas a lo largo de los años.

americana o en *Valiente mundo nuevo* se tiene la impresión de que está analizando también su obra y exponiendo, por supuesto, su idea de la novela, la misma que proyecta en su trabajo. Su discurso, sea del tipo que sea, no se dirige sólo hacia su objeto sino que ostenta un alto grado de autorreferencialidad.

Vivimos un momento en la historia de la creación literaria donde parece haber un “resurgimiento” de la llamada novela histórica y de los temas que relacionan la historia con la ficción. ¿Será moda?, ¿preocupación por los caminos que parece seguir nuestra civilización?, ¿rescate de la historia cultural o de la intrahistoria?, ¿un intento por seguir incidiendo en la historia nunca cumplida de los países latinoamericanos, donde las promesas de progreso sólo terminan alcanzando a una pequeñísima parte de la población? Carlos Fuentes siempre ha padecido de esta debilidad por la historia; esto se observa desde su primera novela. Su vocación, al menos, no es resultado de una moda, sino de una obsesión. En determinada ocasión, refiriéndose a Buñuel, Fuentes dijo que un cineasta verdaderamente importante sólo hace en su vida una película, porque su obra es una suma, una totalidad de partes perfectamente relacionadas entre sí y que se iluminan mutuamente. Esta aseveración puede ser aplicada también a la novela y a su propia obra. Si el factor de unidad en el trabajo de Buñuel es la vista, según Fuentes, en el de este último es el tiempo, y con él las múltiples formas que adopta: el tiempo mítico, el tiempo histórico, los tiempos simultáneos, sincrónicos, y otra serie de conceptos que van indisolublemente ligados a él en toda su obra y que desarrollaremos a lo largo de este trabajo.

El propio Carlos Fuentes analiza esta vocación histórica de la narrativa reciente latinoamericana: “Reflexión sobre el pasado

como un signo de la narrativa para el futuro. En esta tendencia yo veo una afirmación del poder de la ficción para decir que el pasado no ha concluido, que el pasado tiene que ser reinventado a cada momento para que el presente no se nos muera entre las manos.”³ Estas novelas, según sus palabras, “vigilan históricamente la continuidad cultural del continente”. En este sentido, “la novela histórica en Hispanoamérica no es ni una novela más ni una tradición agotable, sino una presencia constante del multirrelato opuesto al metarrelato...”⁴

Terra nostra se presenta al lector como una novela compleja, difícil, de una extensión enorme. Exige no solamente tiempo disponible para recorrer sus casi ochocientas páginas, sino, lo que es más difícil, poseer una cultura amplia de la historia y la literatura de España y América Latina (con el fin de poder participar de todos los juegos intertextuales o polifónicos) y una buena memoria para seguir los meandros narrativos de esta novela llena de versiones, reversiones, sumas y yuxtaposiciones temporales, plena de narradores, voces, idas y venidas del pasado al presente y al futuro. Si las novelas de Carlos Fuentes pecan siempre de intelectualizadas, en ésta el lector pone a prueba sus conocimientos

³ Carlos Fuentes, “La novela de América: literatura y sociedad”, en *Claves de razón práctica*, núm. 5, septiembre de 1990.

⁴ *Ibid.*, p. 8. Fuentes recoge la idea de Jean-François Lyotard (*La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987) de que los grandes relatos de legitimación de los saberes están en crisis. Añade en *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 25) abogando por la activación de las diferencias: “pero el fin del metarrelato, por definición abstracto y absolutista, ¿no promete la multiplicación de los *multirrelatos* del mundo policultural, más acá del dominio exclusivo de la modernidad occidental? La ‘incredulidad hacia las metanarrativas’ puede ser sustituida por la credulidad hacia las polinarrativas que nos hablan de proyectos de liberación múltiples, no sólo occidentales”.

de historia y literatura española y europea del Renacimiento y Siglos de Oro, sus conocimientos de religión y mística judías, de mitología mexicana, de filosofía. Algo de esta complejidad se allanaría explicando la forma de la narración, uno de los puntos oscuros, porque no está claro quién nos va conduciendo (y cómo) por todos los espacios y tiempos contenidos en la novela. Este es uno de los objetivos del presente trabajo. Se descubrirá que la narración se construye sobre los principios de la ambigüedad (no saber quién cuenta) y la transformación, elementos que encontramos en la filosofía de la historia contenida en *Terra nostra*. La idea de la historia mexicana de Carlos Fuentes (heredero de la filosofía que se adentra en la identidad de América Latina y de México) la encontramos en la novela pero también en los ensayos mencionados, de forma tal que se da una coincidencia y una presencia en ella de los conceptos en que se basa esta idea: épica, utopía, mito, memoria, deseo, voz, nominación. Nos interesa esta novela porque contiene buena parte de lo que Carlos Fuentes ha ido diciendo en los últimos veinte años. La esencia y el lenguaje de su pensamiento, de su visión del mundo y de la cultura americana forman parte de la estructura de *Terra nostra*. Se podría decir que esta novela es summa y emblema de la poética de Carlos Fuentes.

Sabemos que una novela no debe ser analizada partiendo de la biografía o las declaraciones de un autor; la novela tiene una vida propia y a menudo podemos encontrar que la forma, la estructura, contraviene, como si se le hubiera “escapado” al autor, sus propias intenciones, su “teoría”. Pero creo que *Terra nostra* descansa sobre un soporte teórico que la precede (y que también la continúa). *Terra nostra*, de alguna forma, no ha terminado, aunque esta frase pueda parecer un juego retórico al estilo de

Fuentes). La filosofía que está dominando desde el exterior es la de la *identidad*, y una idea sobre la historia que dice que debemos recordar el pasado para así proponer un futuro diferente a aquel en el que vamos encaminados. El olvido del pasado lleva consigo un olvido del *ser*. El recuerdo del pasado, por tanto, nos conduce al mismo problema de resolver la identidad. *Terra nostra* está construida para plantear y dar solución a este problema. El arte permite la solución de conflictos de identidad. Hay una escena en la novela (en "Carne, esferas, ojos tristes junto al Sena") que figura esta idea y por tanto la enunciación de *Terra nostra*. Polo Febo huye de la plaza de Saint-Germain, donde todos los días los flagelantes repiten la misma escena de laceración, atraviesa Saint-Sulpice, "corazón de la muerte rigurosamente programada", cámara del crimen y la extinción (Polo recuerda la película "Nuit et bruillard", de Alain Resnais, sobre las ejecuciones de judíos en campos de concentración) y llega al Quai Voltaire, donde mujeres de todas las edades paren día y noche sin interrupción. ¿Estamos naciendo o muriendo? se pregunta Polo. ¿Principio o fin? Allí donde surge la vida y el bien, reina el desorden; donde priva la muerte y el mal, vive el orden. ¿Cuál puede ser el fiel de la balanza? ¿Dónde podría encontrar su respuesta Polo Febo? "En el centro de estos signos de la catástrofe el puente mismo era un solitario remanso. Imposible saber por qué motivo las mujeres congestionaban los demás accesos a los muelles y evitaban éste. Reglamento, libre decisión o temor no declarado, el hecho es que nadie transitaba por el Pont des Arts, que de esta manera brillaba con un solitario equilibrio."⁵ El narrador figura una escena donde

⁵ Carlos Fuentes, *Terra nostra*, México, Joaquín Mortiz, 1975, p. 31. De aquí en adelante las citas de la novela aparecerán dentro del texto entre paréntesis.

el arte, la literatura, ocupan un lugar en la sociedad: son la respuesta que equilibra los extremos.

El objetivo de este trabajo es conocer la visión del tiempo y de la historia que encontramos configurada en *Terra nostra*, partiendo de la idea, como dije más arriba, de que esta novela figura buena parte de las concepciones filosóficas del autor. No se trata de encontrar expresadas con palabras estas ideas, sino de ver cómo se traducen en "forma". La elección de temas, personajes, la construcción de mitos, la forma del narrador, pueden decir más que declaraciones expresas. O pueden decir lo mismo, o contradecirse. Conocer esta novela, analizarla desde esta perspectiva, es fundamental para contribuir al análisis general de toda la obra de Carlos Fuentes. *Terra nostra* es, sin embargo, una novela que se elude con frecuencia, o a la que se alude de forma superficial. Pocos la han leído. Muchos la critican (en el sentido negativo del término). Ha sido acusada de farragosa. Repasando la crítica, encontramos que lo que abundan son reseñas o pequeños trabajos que abordan algún aspecto, pero faltan todavía (inaudito en un autor tan abordado como Carlos Fuentes) acercamientos mayores.

MITO E HISTORIA

Bajo el caos aparente y la acumulación "de cosas" que encontramos en la novela hay una unidad. Como en el Renacimiento, la oposición fundamental de la novela es multiplicidad, dispersión / unidad, fuerzas en tensión que debaten a lo largo del relato. Intentaremos enfrentarnos a esta multiplicidad en sus diferentes sentidos. Encontramos numerosos narradores, diversos acerca-

mientos a los mismos hechos, reencarnaciones sucesivas de personajes según uno de los *leit motiv* de *Terra nostra*: "Se necesitan múltiples vidas para integrar una personalidad." Todo para demostrar que la historia no es una ni está hecha para siempre; la verdad es múltiple. Hay una tendencia a la dispersión de los elementos narrativos: tiempos, personajes, narrador. Pero junto a ello lucha una estructura apocalíptica y una filosofía que, como en el hermetismo renacentista, busca la unidad escondida, una unidad que no sea reducción estéril de los principios contrarios sino que contenga en sí la multiplicidad de los elementos. Esta idea es una "adaptación" de la filosofía judía contenida en la Cábala y el *Zohar*. Por eso encontramos en la novela una acumulación de elementos. Utilizando la retórica de Carlos Fuentes, podríamos decir que la novela pretende ser un aleph (el lugar donde coinciden tiempos).

La historia tiene siempre en las novelas de Carlos Fuentes una contraparte que es el mito. Su reivindicación es la posibilidad del triunfo de la imaginación, de la literatura, frente a la narración histórica (oficial, lineal, opaca). En este trabajo veremos de qué forma el mito entra en la visión de la historia que el autor nos muestra en *Terra nostra*.

Destacaremos la idea de la memoria, pilar principal sobre el cual descansa el discurso histórico de Carlos Fuentes, según hipótesis a desarrollar en este trabajo. La tradición que alía en la literatura memoria y tiempo es amplia y nos remite de forma inevitable a Marcel Proust (*En busca del tiempo perdido*, a pesar de no ser ésta una novela histórica). En *Terra nostra* no es sólo la búsqueda del tiempo perdido (concluido y olvidado) que recuperamos para la experiencia presente, sino también la

recuperación de lo que pudo haber sido. Explorar otras posibilidades de la historia que fueron en ese momento arrinconadas o excluidas, vencidas, en las que el hombre puede descubrir otros modelos para el futuro. Esa sería la originalidad de la perspectiva de Fuentes en su visión del pasado, y lo que lo aleja, por supuesto, de una novela histórica tradicional (entiéndase según el modelo decimonónico).

La memoria tiene distintas caras en *Terra nostra*. Por un lado ordena el caos del pasado con ayuda de la imaginación, del ingenio, de la invención. De la misma forma que los cabalistas, hermeneutas o alquimistas organizaban el mundo con ayuda de números o fórmulas, así la memoria da un sentido al pasado. El deseo de un futuro va ligado al reconocimiento del ayer.

Giulio Camillo construye en el siglo XVI un Teatro de la Memoria que contiene un número infinito de imágenes cuya combinación permite un conocimiento superior del mundo; *Terra nostra* es una empresa semejante a la del sabio italiano: un Teatro de la Memoria Hispanoamericana, un lugar donde los tiempos y los espacios se juntan para mostrar un pasado no cancelado; sólo su memoria (la de lo que fue pero también la de lo que pudo haber sido) permitirá imaginar un futuro.

...la imaginación del pasado era inseparable de la imaginación del futuro (...) Recordamos aquí, hoy, pero también imaginamos aquí, hoy, y no debemos separar lo que somos capaces de imaginar de lo que somos capaces de recordar: imaginar el pasado, recordar el futuro: un escritor conjuga los espacios, los tiempos y las tensiones de la vida humana con medios verbales.⁶

⁶ Carlos Fuentes, "La novela de América...", *op. cit.*, p. 5.

Para Carlos Fuentes, la literatura puede hacer un registro de los hechos de forma a veces más convincente de lo que lo hace la historia, y la supera en un cierto sentido, pues contiene no sólo lo que pasó, sino lo que pudo haber sucedido, las otras posibilidades latentes que forman parte también del imaginario, la sensibilidad o la mentalidad de una época. La literatura “no pretende” ser “verdadera” y tiene la licencia para imaginar, cosa que “no puede” hacer la historia, y sin atentar contra la verosimilitud es una forma de conocimiento también válida.

En Carlos Fuentes la memoria es un medio para alcanzar la tan ansiada identidad mexicana o americana, que no encierra otra cosa que el deseo de un futuro no sujeto a modelos de desarrollo importados. La memoria se sitúa entre la vida y la muerte. La vida está representada en *Terra nostra* por la serie de personajes que desean el cambio, el movimiento, una vida no estática: Ludovico, el padre Julián, el Cronista. Del lado de la muerte está Felipe, el que levanta esa gigantesca tumba que es El Escorial, su madre la Dama Loca, la Inquisición como grupo. Y en medio de ellos, Celestina, la memoria, la que impide que ciertas ideas, aunque derrotadas, perezcan completamente. La contraparte de la memoria es por supuesto el olvido, simbolizado por los tres naufragos de la playa del Cabo de los Desastres y por Polo Febo, sin recuerdos, sin pasado, sin historia, sin identidad. Uno de ellos recupera la memoria al unirse amorosamente con Celestina.⁷ Los otros dos

⁷ Esta función del amor como medio para obtener no sólo el placer sino también el conocimiento, la encontramos en *El laberinto de la soledad*, uno de los intentos por adentrarse en la “filosofía del ser mexicano”. Dice Octavio Paz: “Y le pedimos al amor —que, siendo deseo, es hambre de comunión, hambre de caer y morir tanto como de renacer— que nos dé un pedazo de vida verdadera, de muerte verdadera. No le pedimos la felicidad, ni el reposo, sino un instante, sólo un instante, de vida plena, en

están condenados a la repetición interminable e inconsciente de sí mismos, del mismo principio que los define, del mismo destino.

HISTORIA Y FICCIÓN

Intentaré describir el conjunto del debate dentro del cual se ubican las relaciones entre historia y ficción para así colocar en él una novela de tema histórico como *Terra nostra* y la posición de Carlos Fuentes en este debate. ¿Qué papel ocupa la ficción en el conocimiento de la historia? Este es un tema presente en la novela y en la idea de la historia de este escritor que intento abordar. Me adentraré en la discusión de las relaciones entre historia y ficción no para proponer una tesis o agotar el tema, sino para centrar un problema, dentro del cual se pueda comprender la obsesión de Fuentes.

Las formas de la relación entre historia y ficción pueden ser enfocadas desde distintos ángulos y perspectivas, y desde cada uno obtendremos una parte de la visión que nos permitirá ir completando el rompecabezas de esta difícil relación.

Desde uno de los ángulos (el de la historia) podemos ver a la literatura como un elemento sociohistórico. Finalmente la novela construye un contexto, crea una imagen de la sociedad en la que se produce, establece relaciones intertextuales con otros ejemplos de la serie literaria o con otras series culturales (la

la que se fundan los contrarios y vida y muerte, tiempo y eternidad, pacten (...) Creación y destrucción se funden en el acto amoroso" (*El laberinto de la soledad*, Madrid, FCE, 1983, pp. 176-177).

pictórica, la cinematográfica, la de la narración oral, la musical...), y por ello es utilizada cada vez más por el historiador como un documento, diferente de los clásicos manejados, que incide en un ámbito y en una forma de expresión distinta. Aparecen en la literatura el mundo de lo cotidiano, de los sentimientos, el imaginario de una época y sus expectativas frente a universales como el amor, la muerte, la libertad, el poder. Una determinada rama de la historiografía, la que dirige sus intereses hacia la historia de la cultura, de la cultura popular o de las mentalidades, se acerca a la literatura porque es cada vez más evidente que la imaginación es necesaria para comprender o explicar la historia. Allí se encuentra “el zumbido y el murmullo” de la cultura de una sociedad dada, el “sentido común” de una época.

Otro aspecto relacionado con éste, y observando también el debate desde la perspectiva de la historia, es el del lenguaje, el del discurso histórico. Hasta hace muy poco los historiadores no dudaban de la coincidencia entre el hecho y el discurso histórico. Se pretendía que la existencia lingüística del hecho fuera “la 'copia' pura y simple de otra existencia situada en un campo extra-estructural, lo 'real'”.⁸ Se hace coincidir al referente con el significado y queda un esquema semántico binario compuesto de referente y significante.

De esta manera se comprende que la historia, al negarse a asumir lo real como significado (o más aún, al separar el referente de su simple afirmación) haya llegado, en el momento privilegiado en que intentó convertirse en género, es decir en el siglo XIX, a ver en la relación “pura

⁸ Roland Barthes, “El discurso de la historia”, en *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970, p. 48.

y simple" de los hechos la mejor prueba de esos hechos y a instituir la narración como significante privilegiado de lo real.⁹

Las concepciones antinarrativistas de la historia oponen la búsqueda (la indagación del pasado) al arte de contar. Pero el historiador construye un relato, una narración, que implica una determinada concepción de la historia y que afecta a los contenidos que vehicula. Los hechos no vienen dados sino que se construyen:

...por su propia estructura y sin que sea necesario apelar a la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica o, para ser más precisos, *imaginaria*, si es verdad que lo imaginario es el lenguaje por medio del cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) "llena" el tema de la enunciación (entidad psicológica o ideológica).¹⁰

La escritura, la ordenación secuencial de los datos obtenidos en archivos, el sentido que se les confiere, la selección y jerarquización de los mismos, dan a la historiografía un matiz de ficción. El historiador no sólo escribe la historia, la hace, decide lo que es importante y lo que no lo es. Historia y ficción tienen en común el hecho de "contar"; ambas participan de la "narratividad". Esta visión de la historia, uno de cuyos exponentes principales es Hayden White (a través fundamentalmente de sus obras *Metahistory* y *Tropics of Discourse*),¹¹ ha levantado por

⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹¹ Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973; *Tropics of Discourse*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

supuesto las críticas de historiadores como Carlo Ginzburg o Arnaldo Momigliano,¹² ya que lleva implícita la imposibilidad de acceder a la verdad en la historia o a una reconstrucción científica de los hechos. Paul Ricoeur encuentra la forma de mediar entre ambas actitudes. Lo que comparten la historia y la ficción es una estructura narrativa. Lo que las enfrenta es el problema de la verdad, que Ricoeur concilia apelando a un concepto de “ficción” o de imaginación que no lo condene a un alejamiento del mundo. La “fantasía” de Ricoeur, como la de Carlos Fuentes o la de Giambattista Vico (otra gran influencia del novelista mexicano) nos religa con el mundo y nos ofrece visiones verdaderas también, aunque de tipo simbólico:

...la historia y la ficción se refieren, ambas, a la acción humana, aunque lo hagan sobre la base de dos pretensiones referenciales diferentes. (...) sólo el conocimiento histórico puede enunciar su pretensión referencial como una pretensión a la “verdad” (...) los relatos de ficción pueden alcanzar pretensión referencial de otro tipo (...) redescibir la realidad según las estructuras simbólicas de la ficción. El problema es entonces saber si, en otro sentido de las palabras verdadero y verdad, la historia y la ficción pueden ser “verdaderas”, aunque en distintas modalidades, tan distintas como lo son ellas mismas en sus pretensiones referenciales.¹³

Lo específico de la historia en este universo de la narración sería su orientación a la *búsqueda*.

¹² Carlo Ginzburg, por ejemplo en “Sólo un testigo”, *Historias*, núm. 32, México, Dirección de Estudios Históricos-INAH, 1994, pp. 3-20. Arnaldo Momigliano en “Storicismo rivisitato” y “La retorica della storia e la storia della retorica: sui troppi di Hayden White”.

¹³ Paul Ricoeur, *Relato: historia y ficción*, México, Dosfilos Editores, 1994, pp. 94-95.

...por más ficcionalizada, ideologizada e institucionalizada que sea, la historia se coloca bajo una coacción específica, la del *archivo*. Por supuesto, esta coacción es un componente de la *investigación*, pero ella es la que impone una preocupación inversa a la del *juego* por el que hemos caracterizado la ficción literaria: juego con el tiempo, la distancia, la perspectiva, la voz.¹⁴

Para Paul Ricoeur tanto la historia como la literatura se refieren, aunque de maneras diferentes, al mismo rasgo característico de la existencia humana en sus vertientes social e individual: su historicidad, esto es, “el hecho fundamental y radical de que nosotros hacemos la historia, que nosotros estamos en la historia y somos seres históricos”.¹⁵ Ambas formas discursivas “contribuyen a la descripción o a la redescipción de nuestra condición histórica”. Ambas son necesarias para llevar al lenguaje nuestra historicidad.

La historia, al volverse hacia el pasado, está regulada por una dialéctica entre lo extraño y lo familiar, lo lejano y lo cercano, que la coloca cerca de la ficción, ya que al observar la diferencia de los valores del pasado, abre lo real a lo posible:

La historia, también a este respecto, pertenece a la lógica de los posibles narrativos; pero no por medio de la ficción, sino precisamente por medio de sus historias “verdaderas”. Las historias “verdaderas” del pasado liberan las potencialidades del presente. A Croce le gustaba decir que no hay historia sino del presente. Ahí está sin duda la paradoja. Pero está llena de sentido. Sugiere que la historia es el campo de las “variaciones imaginativas” que rodean lo real tal como es en la vida cotidiana.¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 108.

Por último, Paul Ricoeur nos dice que la literatura, al no depender de los sucesos reales, puede transportarse directamente a lo universal, esto es, al terreno de lo que los personajes dirían o harían: "...¿no podríamos decir que la historia, al abrirnos lo diferente, nos abre lo posible, mientras que la ficción, al abrirnos lo irreal, nos lleva a lo esencial?"¹⁷

Estas ideas están dentro de una tradición aristotélica. Si Platón desterraba a los poetas de la República por alejarse más de la realidad, ya que las suyas eran ideas de ideas, Aristóteles considera a la poesía más noble y filosófica que a la historia, "pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares".¹⁸ La poesía es más abarcadora porque esencializa la experiencia humana, es más filosófica que la historia. El poeta combate con las armas de la verosimilitud, mientras el historiador lo hace con la verdad. El poeta dice lo que podría suceder, "y lo que es posible"¹⁹ según lo que es verosímil o necesario"; el historiador dice lo que ocurrió.

Desde una perspectiva, la verosimilitud es la barrera con la que se topa la imaginación, la que pone límites a la fantasía y la que ha presidido el canon mimético realista. Pero desde otra perspectiva, Aristóteles deja abierto el camino para la imaginación;

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Madrid, Editora Nacional, 1982, p.75.

¹⁹ Este sentido de lo "posible" es diferente al que la misma palabra posee en la cita de Ricoeur de la nota 17. Para éste, la historia nos abre a lo posible; para Aristóteles, es la poesía la que nos dice lo que es posible siempre y cuando sea verosímil o necesario. La diferencia entre ambos la establece los diferentes valores de historia y de verdad. En Aristóteles el historiador dice lo que ocurrió, su función se limita a hablar del pasado. En Ricoeur, la historia libera las potencialidades del presente; en ese sentido, como la poesía, nos abre también a lo posible. En ambos, sin embargo, la poesía (o la ficción) conduce a lo esencial.

lo verosímil se impone sobre lo verdadero hasta el punto de que “Es preciso preferir lo imposible que es verosímil a lo posible que es increíble.”²⁰

Lo importante de estas interpretaciones es que lo verosímil no es una “degradación” de lo verdadero sino algo aparte; no se deduce una oposición verdadero/falso sino “lo que ocurrió” / “lo que podría ocurrir”, “lo que pudo haber ocurrido” (independientemente de su valor de verdad). Así, siguiendo esta tradición, la oposición entre novela histórica/historia no es una oposición entre lo falso/verdadero. Lo verosímil tiene un valor en sí mismo, que incluso puede ser considerado superior al de verdad.

La idea de Carlos Fuentes de la relación entre historia y ficción está muy próxima a la de Paul Ricoeur, quien es una influencia para el escritor en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana*, como veremos más adelante, y se ubica también dentro de esta tradición aristotélica.

Por otro lado, la propia literatura opina sobre el aspecto ficcional de la historiografía. Vargas Llosa nos dice en *La historia de Mayta* que la principal de las ficciones es la historia (aludiendo a las mentiras que pueblan la historia oficial latinoamericana). Jorge Luis Borges prefiere lo simbólicamente verdadero a lo históricamente exacto. El narrador de *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso prefiere conciliar la historia con la literatura y permitir que lo históricamente exacto entre al lado de la ficción:

...¿qué sucede —qué hacer— cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía? Quizás la solución

²⁰ Aristóteles, Horacio, Boileau, *op. cit.*, p. 111.

sea (...) tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. En otras palabras, en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado, también de la fantasía desbocada... Sin temor de que esa autenticidad histórica, o lo que a nuestro criterio sea tal autenticidad, no garantice ninguna eficacia poética, como nos advierte Lukacs: al fin y al cabo, al otro lado marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le advertimos nosotros al lector —le advierto yo—, no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera la simbólica.²¹

El problema del historiador es que no es posible recoger todo el pasado para expresarlo como historia. Hay una inmensidad de tiempo perdido (dice el propio Fuentes). El historiador intenta tejer su obra de forma compacta, pero siempre hay resquicios, zonas de oscuridad por donde puede penetrar el escritor en un intento de completar esta insuficiencia de la historia para reconstruir el pasado o para elevar la experiencia a esencias, como diría Aristóteles. Este es el punto donde se coloca Carlos Fuentes. El nexo entre historia y ficción está en esa insuficiencia de la historia y en esa defensa de los poderes de la imaginación, de la ficción, para buscar lo que falta, para “completar la realidad”, para mirar en la cara oculta, en la otra mitad del tiempo perdido. Y no sólo completar la historia sino también introducir en el relato aquello que pudo haber sido.

Desde otro ángulo del problema nos enfrentamos con la llamada crisis de la modernidad. Quizás el “resurgimiento” de la novela histórica no sea sino una de las manifestaciones de la crisis de la historia concebida como progreso, que a su vez lo sería de una crisis de totalidad o de civilización. Existe la sensación de

²¹ Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, México, Diana, 1987, pp. 641-642.

estar viviendo el final de una etapa o el comienzo de otra. ¿Final o comienzo? Eso solamente el tiempo y la labor de futuros historiadores lo decidirá. Y por cierto, éste es el final de *Terra nostra*. Como la realidad que vivimos, el final de la novela no aclara si los síntomas apocalípticos son de una destrucción total del mundo o el fin necesario para que del caos y la destrucción resurja un nuevo sol (como en el pensamiento prehispánico acerca de la formación del mundo). Si somos el lugar de paso de un tiempo a otro, una de las reacciones necesarias para explicarse lo caótico de la realidad parece ser la búsqueda en el pasado. Esa vuelta escudriñadora busca ejemplos que le proporcionen claves para interpretar la realidad presente.

La novela histórica (...) no es otra cosa que una constante interrogación de los tiempos pasados en nombre de los problemas y de las curiosidades e, incluso, de las inquietudes y angustias del tiempo presente, que nos rodea y asedia (...) Historia y novela no serían nada más sino la expresión de la probablemente eterna inquietud de los hombres (...) con respecto (...) a un pasado que no han conseguido conocer y que hoy sienten necesidad de integrar en su propio presente.²²

Nos dice Marshal Berman que la modernidad se caracteriza por borrar todo lo que la precede. Con actitud de nuevo rico, hace tabla rasa de su pasado y el presente se convierte en punto nuevo de partida. Es lo que Nietzsche llamó el “despiadado olvido”, lanzarse hacia adelante despojado de experiencia. Desde esta perspectiva modernidad e historia se oponen.

²² José Saramago, “La historia como ficción, la ficción como historia”, en *Debats*, pp. 8-12.

El cambio de actitud se da en los años setenta. Lo que se creía imparable, el carro del crecimiento, entra en crisis, la expansión económica se frena y las sociedades pierden bruscamente la capacidad para hacer desaparecer su pasado. Según Marshal Berman,²³ hay una vuelta a la historia cuando la modernidad entra en crisis o se buscan nuevas direcciones para poder avanzar. Uno de los temas centrales de la cultura de los años setenta habría sido la rehabilitación de la memoria y de la historia étnica como parte vital de la identidad.

El problema en América Latina, sin embargo, es que esta preocupación por el pasado o por la identidad no tiene su origen en los años setenta sino que es un elemento siempre constante en la cultura desde la independencia. José Vasconcelos, Samuel Ramos, Octavio Paz, Leopoldo Zea, llevan hablándonos de todo esto casi el tiempo que tiene nuestro siglo, hasta tal punto que la búsqueda del ser del mexicano, y del latinoamericano, es tema recurrente durante decenios en México. La búsqueda de identidad propia, la lucha entre tradición y universalidad, tienen que ver aquí no con la modernidad sino con la ausencia de ella. En el caso de México incluso, por su propia historia, la novela histórica ha estado presente a lo largo de los siglos XIX y XX. No hay resurgimiento del género sino constante preocupación por la historia que va cambiando la forma de novelización.

Si la novela histórica europea se escribe desde una confianza en el presente y en su historia, como algo que se desea explorar y conocer pero sin tanta injerencia en el presente, en América

²³ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI Editores, México, 1989.

Latina las novelas históricas se escriben desde un presente incierto y un futuro aún más imprevisible. El pasado pesa sobre un presente incómodo.

Según Georg Lukacs, cuando surge en Europa la llamada novela histórica (a principios del siglo XIX, teniendo en cuenta que *Waverly*, de Walter Scott, es considerada la primera del género) lo hace como consecuencia "casi necesaria" de las nuevas condiciones históricas, en especial como consecuencia de la Revolución francesa. Se vive una época en que por vez primera el hombre siente que los acontecimientos influyen en su propia vida y que él es también capaz, de alguna manera, de cambiar la realidad. Se adquiere un nuevo sentido de la historia: la historia como progreso. El presente y el hombre ya no son vistos de modo estático sino como la consecuencia de conflictos dados en el pasado y que todavía tienen lugar en el presente. La novela histórica sería la consecuencia necesaria de la novela social al haber llegado a la comprensión de la historia como progreso. Del mismo modo, al ser la meta la comprensión del presente, esa novela histórica conducirá de nuevo a otra novela social (Balzac).

Cuando el género llega a América Latina, debe resultar atractivo en países que apenas acaban de alcanzar la independencia y que deben constituirse como nación. La novela histórica latinoamericana quizá desde sus orígenes está ligada al tema de la identidad.

Hoy, a diferencia de lo que sucede en esta primera novela decimonónica, lo que se cuestiona no es tanto la historia (las acciones) como el discurso histórico, la escritura de la historia, el discurso oficial sobre la historia que no ha dado cuenta de la realidad de los países (especialmente de los grupos marginados) sino que más bien la ha enmascarado.

Viendo el problema desde la otra perspectiva nos colocamos en “el lado” de la novela, de la ficción. La novela histórica de los últimos decenios ha ido modificando el género en el sentido de hacer que predomine la parte ficcional; en la novela del XIX, el siglo de la novela histórica, las obras tenían un mayor apoyo documental; los documentos, los genotextos, sufrían menos transformación. Hoy, el género se ha modificado en la misma dirección que el resto de la narrativa. Su evolución es finalmente la de la escritura, no sólo la de la historia. En los contenidos es heredera de nuevas ramas de la historiografía como la historia de la cultura o de las mentalidades, pero en la forma no difiere significativamente de otros subgéneros: alejamiento del referente, ruptura y ataque contra la linealidad, polifonía, intertextualidad. La novela puede alterar el discurso histórico descomponiendo su linealidad, cuestionándolo bajo formas como la parodia, poniendo en diálogo discursos contradictorios. La historia puede ser vista de un modo surrealista, mágico, maravilloso, mítico.

Podemos leer la novela histórica contemporánea como un texto que reordena los datos de la historia, los reinterpreta en un nuevo discurso que tendrá como función actualizar el pasado, reconstruirlo con una significación diferente para un grupo distinto.

Seymour Menton propone en su libro *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*,²⁴ seis rasgos para la llamada Nueva Novela Histórica, variación actual del género que habría surgido con Alejo Carpentier en los años cuarenta pero que

²⁴ Seymour Menton, *La Nueva Novela Histórica de la América latina, 1979-1992*, México, FCE (Colección Popular, 490), 1993.

arrancarían de forma masiva en 1979 (*Terra nostra* sería uno de los pocos antecedentes del nuevo género, junto con la otra gran novela histórica de 1975, *Yo el Supremo*). Estos rasgos son: 1. La subordinación de la representación mimética de un periodo histórico a la propuesta de una filosofía de la historia o de la cultura. Jorge Luis Borges influye (paradójicamente, pues nunca escribió novela) en una visión de la historia que cree imposible acceder a “una verdad” y que la considera siempre cíclica e imprevisible (lo más inesperado puede suceder).²⁵ 2. La distorsión consciente de la historia por la presencia de anacronismos, exageraciones u omisiones. 3. La presencia como protagonistas de personajes históricos, en contra de la fórmula de Walter Scott elevada a canon por Lukacs. 4. La metaficción, esto es, comentarios del narrador acerca de la propia obra que se está escribiendo (hecho en el cual también habría influido Borges). 5. La intertextualidad. “Desde que García Márquez sorprendió a los lectores de *Cien años de soledad* con la introducción inesperada de personajes novelescos de Carpentier, Fuentes y Cortázar, la intertextualidad se ha puesto muy de moda tanto entre los teóricos como entre la mayoría de los novelistas. Aunque el concepto teórico fue elaborado primeramente por Bajtín, se difundió más en los escritos de Gérard Genette y Julia Kristeva.”²⁶

²⁵ Una muy buena parte de los cuentos de Borges se basa en lecturas de historia, de literatura o de filosofía. El apoyo “documental” se convierte en un artificio al llenar los cuentos de citas bibliográficas, unas veces ciertas y otras inventadas. La historia es algo manipulable, por eso a menudo tenemos varias versiones de los mismos hechos. No hay una verdad. La historia, además, paradójicamente, se apoya a menudo en la literatura. Dice en “Tema del traidor y del héroe”, “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...”

²⁶ Seymour Menton, *op. cit.*, pp. 43-44.

6. La aparición de elementos conceptualizados por Mijaíl Bajtín, como lo carnavalesco, lo dialógico, la parodia y la heteroglosia.

Yo considero que la mitad de estos elementos no son privativos de la nueva novela histórica, sino de la novela en general. Lo bajtiniano, la intertextualidad o la metaficción no pueden servir para diferenciar o dar novedad formal a un subgénero cuando no son exclusivos de él. Los otros tres elementos sí podrían serlo, pero quizá solamente el estudio detallado de cada novela permita inferir otros nuevos.

En cuanto a la utilización que Seymour Menton hace de los conceptos bajtinianos, es demasiado imprecisa. A lo largo de las 300 páginas del libro, lo dialógico, lo carnavalesco, la heteroglosia, son utilizados para caracterizar a las novelas pero nunca son conceptos definidos, nunca se nos proporciona una definición de lo que se entiende por ellos y son utilizados de un modo demasiado amplio y laxo, como si de ingredientes culinarios se tratara: “Lleva bastante parecido con algunas de las novelas latinoamericanas posteriores a 1960 por ser en gran parte un *tour de force* lingüístico con un fuerte tono carnavalesco y una gran dosis de metaficción e intertextualidad”.²⁷ “Igual que en *Los perros del paraíso* de Abel Posse, abundan la intertextualidad y la metaficción con fuertes dosis del anacronismo.”²⁸ “...no es de extrañar que *La campaña* se distinga por sus elementos dialógicos y carnavalescos”.²⁹ Entre otros muchos ejemplos donde nunca se va más allá de estas calificaciones dentro de una frase, nunca sabemos la forma que adoptan en las novelas y si las formas del

²⁷ *Ibid.*, p. 59.

²⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁹ *Ibid.*, p. 262.

dialogismo pueden, por ejemplo, ser diferentes. En cuanto a lo carnavalesco, se empareja con elementos humorísticos o exageraciones sin ver implicaciones más allá. Para Bajtín lo carnavalesco forma parte de una visión del mundo que se opone a la oficial; la lógica que gobierna este tiempo es la del mundo al revés.

Seymour Menton considera que la primera nueva novela histórica verdadera es *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, publicada en 1949. Después vendrían, *El siglo de las luces* (1962), *Concierto barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1979). Poco antes, en 1975, habían sido publicadas *Yo el supremo* y *Terra nostra*. A partir de 1979 se daría el auge de la nueva novela histórica latinoamericana y la publicación del gran número de novelas que señala. Sin embargo, yo tengo dudas de si todas estas novelas pueden ser metidas en el mismo casillero y colocadas bajo los seis rubros mencionados anteriormente. Aunque pertenecientes a distintos países, considero que hay un nexo entre la obra de Carpentier, Fuentes, Roa Bastos, García Márquez, y otros escritores del llamado *boom*, y es esa recurrencia del discurso latinoamericanista: el problema de la identidad y del ser, la realidad pluricultural, barroca, mágica o maravillosa, el sueño utópico, la pervivencia de los mitos, la necesidad de nombrar y dar voz. Yo creo que este discurso cambió, o está cambiando, y aunque históricas, las nuevas novelas presentan otro rostro que por supuesto habría que definir. El mismo concepto de novela histórica debería ser revisado. En novelas como *Terra nostra* la importancia del presente es tal, y la alteración de los hechos de tal magnitud (aunque su esencia pueda permanecer tras esta alteración de tiempos y espacios), que más bien podría

denominarse novela de tema histórico o con preocupación por el tiempo histórico. En la novela histórica tradicional no aparecía el presente; en obras como *Terra nostra* el pasado es un pretexto para hablar de los tiempos actuales, para explicar cómo se llegó a una situación presente.

El discurso de Carlos Fuentes acerca de la historia y la cultura latinoamericanas responde a una cierta filosofía de la cultura que es la que predominaba en los años setenta. El recoge en su discurso, tanto literario como ensayístico, los temas y palabras clave del momento, caracterizado éste por una confianza en el cambio (normalmente revolucionario y de tipo socialista). La mayor parte de los países latinoamericanos tenía una dictadura militar al frente de sus gobiernos, y las torturas y desapariciones eran la nota de cada día. Hoy quizá las cosas no han cambiado demasiado en el fondo, los países latinoamericanos tienen problemas económicos y las libertades no están totalmente garantizadas, pero el discurso ha cambiado. La velocidad de las comunicaciones, la interdependencia económica, el fenómeno globalizador, el neoliberalismo, la caída del socialismo, han afectado también a ese barrio de la aldea global que es América Latina. Acompañando a estos cambios, las élites intelectuales han ido acercándose cada vez más a los centros de poder y este discurso "latinoamericanista", donde son palabras o conceptos clave: identidad, afirmación del ser nacional o latinoamericano, apropiación de la palabra, búsqueda de un lenguaje propio, mito, barroco, utopía, real maravilloso, memoria, imaginación, universalidad, ha ido diluyéndose. La literatura latinoamericana luchaba (al mismo tiempo que los escritores lo hacían a menudo en la calle) por una expresión propia, por encontrar un lenguaje

libre de colonialismos y subordinaciones, capaz de expresar una realidad diferente. Encontrar ese lenguaje implicaba “nombrar”, “dar el ser” a la realidad exterior. La realidad terminó por reconocerse en la escritura, en la propia palabra que a menudo luchaba contra ella cuando se ponía el traje de dictador. La escritura llenó vacíos, llenó silencios, buscó en el lenguaje una identidad. Y la literatura latinoamericana alcanzó su propósito. Afirmándose a sí misma, buscando su lenguaje propio, se hizo universal, fue reconocida y leída.

Hoy, casi veinte años después de este “boom”, vivimos la decadencia (el desgaste) de este discurso. Carlos Fuentes sin embargo sigue regalándolos en cada nuevo ensayo y en la mayoría de sus novelas (hasta en una alejada de estos temas como *Diana o la cazadora solitaria* hay pequeñas acotaciones sobre estos asuntos) reelaboraciones actualizadas de un discurso que en su obra se remonta a *La nueva novela hispanoamericana* y *Tiempo mexicano*.

La universalidad del mito, o de cómo la teoría fue primero

En *La nueva novela hispanoamericana* (ensayo de 1969) Fuentes diferencia entre una vieja y una nueva novela hispanoamericana. Establece de forma rígida dos bloques. El primero abarcaría todo lo que hay antes del surgimiento de escritores como Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, y un poco antes, Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias, o José María Arguedas, esto es, toda la novela anterior al boom y al pre-boom, lo que ha sido colocado bajo etiquetas como “realismo social” o “novela indigenista”. El segundo incluiría a todos los autores del preboom, boom y a sus sucesores. Las novelas del primer grupo se caracterizarían, “simplifica” Carlos Fuentes, por representar el mundo bajo la perspectiva de una “épica simplista”: división entre buenos y malos, explotados y explotadores, héroes y villanos, civilizados y bárbaros; seres todos ellos cuyo origen aparece siempre como predestinado e inmutable. Ejemplos de estas novelas serían *Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara*, *La vorágine*, *Los de abajo*. El segundo grupo opone a esta épica simplista una realidad compleja y dialéctica. La permanencia obligatoria y fatal en el origen se opone a la representación de destinos en movimiento: la certeza heroica tiembla y se tambalea, se convierte en ambigüedad crítica en las novelas del segundo grupo. La épica se basa en la seguridad

de las respuestas (primera fase del proceso); la dialéctica (segunda fase) en la impugnación de las preguntas, dice Carlos Fuentes.

Mitificación, estructura narrativa y lenguaje son los elementos que caracterizan a la nueva narrativa. En esta caracterización el mito y la estructura están colocados en un primer lugar, aunque finalmente ambos pueden quedar subsumidos en el lenguaje porque a él pertenecen.

Hay en *La nueva novela* (y es una constante en los ensayos de esta época) un afán por universalizar la literatura latinoamericana, por encajarla dentro de procesos universales. Para dar soporte teórico a su idea Carlos Fuentes se sirve del pensamiento de Lévi-Strauss pasado por el tamiz de Octavio Paz en su libro *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*.¹ Paz toma la idea de la mitología como un tipo de matriz (un sistema coherente) que sufre transformaciones infinitas en los mitos concretos, lo que permite construir series de analogías. Se pueden descubrir propiedades semejantes en sistemas aparentemente distintos. El mito es una estructura universal, la cual está dividida a su vez en unidades constitutivas que Lévi-Strauss llamó mitemas. Los mitemas serían al mito como los fonemas o morfemas a la lengua. Paz deja de lado la noción de mito como algo producido por un sujeto y por tanto la idea del significado histórico del mismo: "el método de Lévi-Strauss ofrece la posibilidad de estudiar el mito más como una operación mental que como una proyección

¹ Para una crítica de esta apropiación, a la que califica de distorsión, véase William Rowe, "Paz, Fuentes and Lévi-Strauss: The Creation of a Structuralist Orthodoxy", en *Bulletin of Latin American Research*, vol. 3, núm. 2, diciembre de 1984, pp. 77-82.

histórica”.² Esta es, por otro lado, la crítica que siempre se le ha hecho al estructuralismo, dejar de lado la idea del significado como algo históricamente producido. Pero quizá lo más interesante de la adaptación de Paz es que hace descansar la universalidad en algo tan metafísico como una razón común, en un “espíritu humano” semejante en todos los hombres:

No creo traicionarlo (a Lévi-Strauss) si afirmo que su obra intenta resolver la heterogeneidad de las historias particulares en una estructura atemporal. A las pretensiones de la historia universal, que vanamente trata de reducir la pluralidad de las civilizaciones a una sola dirección ideal —ayer encarnada en la Providencia y hoy desencarnada en la idea del progreso— opone una visión vivificante: no hay pueblos marginales y la pluralidad de culturas es ilusoria porque es una pluralidad de metáforas que dicen lo mismo. Hay un punto en el que se cruzan todos los caminos; este punto no es la civilización occidental sino el espíritu humano que obedece, en todas partes y en todos los tiempos, a las mismas leyes.³

El espíritu es algo dado y constituido desde el principio. Es una realidad insensible a la acción de la historia y a los modos de producción porque es un objeto físico-químico, un aparato que combina las llamadas y las respuestas de las células cerebrales ante los estímulos exteriores.⁴

Carlos Fuentes nos habla en *La nueva novela* de un mundo sin centros. Europa ha perdido su centralidad y América Latina ha

² Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1967, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 105. Joseph Campbell, en *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959, rescata también una energía común: “Y así, para aprehender el valor íntegro de las figuras mitológicas que nos han llegado, debemos entender que no son sólo síntomas del inconsciente (...) sino también declaraciones controladas e intencionadas de ciertos principios espirituales, que han permanecido constantes a través del curso de la historia humana como la forma y la estructura nerviosa de la psique en sí misma. Para decirlo en pocas palabras, la doctrina universal enseña que todas las estructuras visibles del mundo —todos los seres y las cosas— son los efectos de una fuerza ubicua de la cual surgen...” (p. 235).

dejado de ser ex-céntrica. La universalidad se encuentra ahora, después de leer a Lévi-Strauss y a Paz,⁵ en las estructuras del lenguaje (“...el escritor y el hombre advierten su común *generación* de las estructuras universales del lenguaje”⁶) y en la imaginación mítica, que por ser universal garantiza la universalidad de la novela. Esta idea, al pretender eliminar los centros, construye otra centralidad que choca inevitablemente contra la desigualdad económica y social: “Nuestra universalidad nacerá de esa tensión entre el haber cultural y el deber tecnológico, de esa insoportable tensión entre las formas de nuestra literatura, nuestro arte, nuestro pensamiento, inseparables de la totalidad, y las formas de nuestra economía, nuestra política, nuestra dependencia, separables, fragmentadas.”⁷ Como en la imagen de *Terra nostra* del primer capítulo (cuando Celestina y Polo Febo confluyen en el Pont des Arts), el arte viene a ser el centro, el punto de equilibrio, el fiel de la balanza.

⁵ Alfonso Reyes es otra influencia en Carlos Fuentes para seguir aspirando a esta universalidad. Reyes creía en la necesidad de valorar y de pensar a México y lo mexicano como manifestaciones particulares de la universalidad del ser humano, sobre todo después del exacerbamiento de los localismos y nacionalismos tras la Revolución. Esta idea, por otra parte, se remonta a los liberalismos decimonónicos. La universalidad es siempre algo exterior a la realidad periférica latinoamericana y por tanto algo a alcanzar.

Octavio Paz decía en *El laberinto de la soledad* (Madrid, FCE, 1983): “Hemos vivido en la periferia de la historia. Hoy el centro, el núcleo de la sociedad mundial, se ha disgregado y todos nos hemos convertido en seres periféricos, hasta los europeos y los norteamericanos. Todos estamos al margen porque ya no hay centro”.

En “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” (en *Historia general de México*, 2 vols., México, El Colegio de México, 1981) Carlos Monsiváis apunta que en los cincuenta se va instalando un tipo de mentalidad diferente que abandona la nunca definida idea de lo “mexicano” y lo “sui géneris” para ir elaborando su idea de “lo que significa ser contemporáneo de los demás hombres” (p. 1488).

⁶ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 32.

⁷ *Ibid.*, p. 35.

De todas las aportaciones que la cultura europea ha hecho a la literatura latinoamericana en lo que va de siglo, ninguna ha sido tan vivamente incorporada a la cultura contemporánea como forma para interpretar los rasgos de América Latina, como la nueva visión del mito, dice Angel Rama.⁸ “En vez de tratar, como sus predecesores, el mito en la acepción usual del término, esto es, en tanto que “fábula”, “invención”, “ficción”, lo ha aceptado tal como era comprendido en las sociedades arcaicas, donde el mito designa, por el contrario, una “historia verdadera y, lo que es más, inapreciable, por ser sagrada, ejemplar y significativa”.⁹

Las soluciones míticas, la forma en que el mito entra en las novelas de la segunda mitad del siglo XX latinoamericano, es diferente según los escritores. No es lo mismo pensar en Gabriel García Márquez, en Alejo Carpentier, en José María Arguedas, en Miguel Angel Asturias, o en Carlos Fuentes. De cualquier modo, el mito viene a ser una solución formal al conflicto entre la tradición y la modernidad, una solución que, aun dentro del mismo mito, tendrá respuestas formales diferentes. Una de ellas es la que Angel Rama llama *transculturación*, en la cual tanto la cultura tradicional como la moderna que se quiere imponer sufren transformaciones. Es una operación en la cual ninguna “pierde” en favor de la otra, no hay sometimiento. En el caso de la cultura tradicional hay una selección de valores primitivos quizá casi olvidados; aquellos que justamente pueden resistir. “Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e

⁸ Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 50.

⁹ Cita de Mírea Eliade, en Angel Rama, *idem*.

incorporaciones.”¹⁰ Esta “influencia” del mito afecta al lenguaje, a la estructura literaria y a la cosmovisión.

La forma en que Carlos Fuentes percibe el mito no es la de la transculturación. El mito, en Carlos Fuentes, es una operación por la cual se dota de carácter universal a las narraciones. Es el mito en la forma como fue analizado por el estructuralismo. No es el “pensar mítico” propio de las sociedades primitivas o tradicionales en pugna con otras formas de pensamiento.

De acuerdo con la universalidad de los mitos defendida por el estructuralismo, Carlos Fuentes analiza algunas obras paradigmáticas de la moderna literatura latinoamericana, por ejemplo *Pedro Páramo*, donde ve una actualización del mito de Telémaco y la búsqueda del padre.¹¹ Yo creo que esta lectura es legítima, pero que tal necesidad de encontrar mitos universales en las obras crea un problema simétrico al que se quería combatir. Busca la originalidad de la nueva narrativa, pero ésta finalmente no existe si no es en relación (de semejanza) con la universal (europea-norteamericana). No hay posibilidad para la ruptura,

¹⁰ *Ibid.*, p. 39, y añade, “Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, sólo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura.”

¹¹ “A diferencia de la narrativa cosmopolita de la época que revisa las plasmaciones literarias en las cuales ha sido consolidado un mito y, a la luz del irracionalismo contemporáneo, lo somete a nuevas refracciones, a instalaciones universales, los transculturadores liberan la expansión de nuevos relatos míticos sacándolos de ese fondo ambiguo y poderoso como precisas y enigmáticas acuñaciones. Nada más vano que el intento de ajustar las historias de Comala a los modelos fijados en las mitologías grecolatinas: ni hay duda de que sin cesar éstos son rozados o, mejor, enturbiados, por las intervenciones de Rulfo, pero su significación está fuera de ellos, proceden de otras llamas y buscan otros peligros, se desprenden espontáneamente de un trasfondo cultural desconocido que torpemente manejan métodos de conocimiento.” *Ibid.*, p. 54.

para la escritura diferente que rompa con las formas literarias dominantes. La cultura local del continente queda por otra parte fuera de su argumentación. Se nos dice constantemente que hay que volver los ojos al pasado, pero en los argumentos la tradición concreta es frecuentemente obviada, u obligada a adaptarse al corsé teórico que se ha construido, a menudo rígido.

Hay también, creo, otra razón para explicar la presencia constante del mito en la literatura del continente, y es una explicación que parte de la realidad político-cultural local y no de la universal. El mito tiene siempre en las novelas un contrapunto que es la historia, y en concreto la imposibilidad de haber dado forma a una idea progresiva de la misma. El mito es en la obra de Carlos Fuentes algo más que una categoría universal del pensamiento o de la poética. El tiempo histórico es siempre tragado por un pasado que pervive, por una realidad que sigue movimientos de caracol. Cada paso no es sólo un avance, representa también un regreso al punto de partida. En el final nos aguarda lo que creímos abandonar tiempo atrás. La flecha del tiempo lineal termina curvándose y regresando por sus fueros. El tiempo histórico queda siempre incluido dentro del círculo, y lo más que llegan a dibujar entre ambos es una espiral viqueana.

En *Terra nostra* los personajes principales (Polo Febo, Ludovico, Felipe, Celestina) reencarnan varias veces a lo largo de los siglos hasta coincidir en el tiempo y el lugar adecuados donde va a tener lugar el rito final: París, la noche del 31 de diciembre de 1999. El rito que no pudo cumplirse en el Nuevo Mundo, la creación de la utopía representada por el amor y unión cósmicas del peregrino-descubridor y la Señora de las Mariposas, puede darse en París entre sus reencarnaciones Polo Febo y Celestina.

Queda en la incógnita, sin embargo, si tras el apocalipsis nacerá por fin el mundo nuevo, o si será otra vez una repetición de lo mismo. La última frase de la novela es ambigua hasta el punto de equilibrar los signos positivos-esperanzadores y los negativos: “No sonaron doce campanadas en las iglesias de París; pero dejó de nevar, y al día siguiente brilló un frío sol.” Deja de nevar (signo asociado a la frialdad, la oscuridad, la muerte, lo cual sería un “buen síntoma”) y brilla el sol (= luz, vida, calor), pero éste es “frío”. Los augurios no son del todo positivos. El final es abierto.

La realidad de los dos mundos de la novela, el viejo (español, europeo) y el nuevo (americano), termina siendo semejante: sociedades donde el poder absoluto, por razones diferentes, persigue la utopía de la libertad.

Pero hay otro punto en el análisis de *La nueva novela* que me interesa destacar. Cómo es posible sostener la idea de la universalidad —mítica o del lenguaje— y al mismo tiempo estar pensando (como sucede en este ensayo y en el que de alguna forma es su reformulación, *Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la literatura hispanoamericana*) en mundos y lenguajes “no unívocos”, en “aperturas al discurso” (al decir y al mostrar), en formas no acabadas, ambiguas, en cómo dar voz a los que no la tienen en un mundo “policultural”, perspectiva que diferencia a Carlos Fuentes del estructuralismo de Octavio Paz. Fuentes parte del universo estructuralista (que es el que se está descubriendo en los sesenta), pero finalmente quiere pensar una realidad que no se conforma con la estructura, con el sistema, sino que habla del discurso concreto, de la producción individual. Es ésta una contradicción latente en todo el ensayo. Para poder pensar ambas

cosas Fuentes da un salto por encima del estructuralismo y echa mano del Paul Ricoeur de *Herméneutique et interprétation*.

La dificultad está en conciliar una línea de pensamiento que es diacrónica, intentar definir la relación de la nueva literatura latinoamericana con la tradición, y otra que apoya la universalidad en relaciones sincrónicas. El estructuralismo no permite pensar procesos culturales, por ello se sirve Fuentes de un intermedio, Paul Ricoeur, que intenta rescatar ambas cosas, lo positivo del estructuralismo y la necesidad de pensar los procesos teniendo en cuenta los cambios y la tradición (que nunca permanece estática, va sufriendo modificaciones y añadidos).¹²

Es más adelante cuando Fuentes precisa mejor los problemas al intentar resolverlos dentro de la cultura. Paul Ricoeur es sólo un momento de transición para llegar a un universo de pensamiento que ubica los problemas estéticos dentro de la cultura, el bajtiniano. Al pensamiento de Bajtín añade Fuentes, en *Valiente Mundo Nuevo*, la filosofía de Giambattista Vico, quien habría rechazado una idea lineal de la historia y concebido otra como un movimiento cíclico (pero no circular o de eterno retorno) "...en virtud del cual las civilizaciones se suceden, nunca idénticas entre sí, pero cada una portando la memoria de su propia anterioridad, de los logros

¹² Quisiera de todos modos apuntar que en "La estructura de los mitos", (en *Antropología estructural*, Buenos Aires, EUDEBA, 1973) Claude Lévi-Strauss dice que el mito pertenece a los dos dominios, el del habla (pertenece al discurso; por el habla lo conocemos) y el de la lengua; lo característico del tiempo mítico sería su naturaleza al mismo tiempo sincrónica y diacrónica, irreversible y reversible. "Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: 'antes de la creación del mundo' o 'durante las primeras edades' o en todo caso 'hace mucho tiempo'. Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro" (p. 189).

así como de los fracasos de las civilizaciones precedentes: problemas irresueltos, pero también valores asimilados; tiempo perdido, pero también tiempo recobrado”.¹³

Qué toma Fuentes de Ricoeur y cómo lo adapta para poder pensar procesos, aunque sin dejar de ver estructuras o sistemas. La obra que retoma en *La nueva novela es Herméneutique et interpretation*, especialmente el capítulo titulado “La structure, le mot, l'événement”. Fuentes dice:

Porque vencida la universalidad ficticia de ciertas razas, ciertas clases, ciertas banderas, el escritor y el hombre advierten su común *generación* de las estructuras universales del lenguaje. Tomás Segovia o Edoardo Sanguinetti, Salvador Garmendia o Yukio Mishima, Ramón Xirau o Jean Pierre Faye *escriben* como sujetos y objetos del lenguaje, a partir de las antinomias universales de lo histórico y lo sistemático, lo eventual y lo virtual, la alocución y el anonimato, la selección y la obligación, la referencia y la clausura, para concluir en (citando a Paul Ricoeur) “la incesante conversión de la estructura en evento, y de éste en aquélla, en el discurso”: en el fenómeno mismo del lenguaje (...) La gráfica universal del lenguaje puede establecerse entre los polos del cambio y la estructura. El cambio engloba las categorías del proceso y el habla, de la diacronía; la estructura, las del sistema y la lengua, de la sincronía. La intersección de todas estas categorías es la palabra, que liga a la diacronía con la sincronía, al habla con la lengua a través del discurso y al proceso con el sistema a través del evento, así como al evento y al discurso entre sí.

(...) crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos (...) como una confrontación dialéctica permanente, a través de la palabra, entre el cambio y la estructura, entre la renovación y la tradición, entre el evento y el discurso, entre la visión de la justicia y la visión de la tragedia: entre lo vivido y lo real.¹⁴

¹³ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 31.

¹⁴ Carlos Fuentes, *La nueva novela...*, *op. cit.*, pp. 32-35.

Este es el modo en que Fuentes quiere expresar la “totalidad del lenguaje”. Ricoeur ve la forma de articular las ideas de estructura y hermenéutica (interpretación) colocando las consideraciones estructuralistas en una etapa previa, descriptiva, necesaria para la práctica hermenéutica.¹⁵ Mientras en Saussure la lengua es un sistema de signos, en Ricoeur el lenguaje designa también una realidad extralingüística; el lenguaje muestra. El análisis estructural produce unidades de significación que en realidad no significan nada, en el sentido de que no “dicen” nada: unen y desunen. Cuando el lenguaje dice, muestra, se abre sobre la realidad extralingüística, es cuando se hace discurso (y ahí los valores no tienen sólo una función diferencial sino también un valor acumulativo). La lengua es para Ricoeur el aspecto del lenguaje que permite construir inventarios, y la semiología es el modelo que crea esta investigación.

Pero la inteligencia estructural deja fuera la comprensión de los *actos, operaciones y procesos* constitutivos del *discurso*. A la lengua y a su modelo, la semiología, Ricoeur opone la frase o el enunciado y otro modelo que regula su comprensión, la semántica. Accedemos a los procesos por medio de la frase o el enunciado. Este autor propone indagar un nuevo entendimiento de los procesos que se sitúe más allá de la antinomia entre —como decía Fuentes— la estructura y el evento, el sistema y el acto, la lengua y el discurso, a la que nos habría conducido el estructuralismo.

¹⁵ Para Paul Ricoeur, comprender es retomar las intenciones de sentido de un texto y reanimarlo por un acto histórico de interpretación que se inscribiría en una tradición continua. Para el estructuralismo, comprender es entender las estructuras. En *Herméneutique et interpretation*, París, Seuil, 1968.

La forma de romper el pensamiento antinómico es por medio de la palabra (*le mot*), lugar donde se realiza constantemente el cambio de la estructura en evento.

La perspectiva de Ricoeur parte de la idea de que el lenguaje está hecho de una jerarquía de niveles y de que probablemente no todos puedan ser sometidos al mismo método, pues no son homólogos entre sí. En alguno de ellos, como en el nivel fonológico, el sintáctico o el léxico, triunfa el pensamiento estructuralista. Ricoeur da un salto a una nueva unidad, la del discurso, constituido por la frase o el enunciado, y el paso a esta nueva unidad representa una ruptura en la jerarquía de niveles. Repara en el hecho de que probablemente otros niveles, como el del texto (por su encadenamiento interno), requerirían otro tipo de inteligibilidad diferente al de la frase o la palabra en posición de frase.

El pensamiento estructuralista habría obtenido un logro: el de la conquista de la cientificidad, pero al mismo tiempo cada uno de sus axiomas implica una pérdida: la de enunciados inéditos (en el habla), la de la historia (y con ella la cultura y el hombre que la produce), y la del “decir”, que es la intención primera del lenguaje. El lenguaje quiere decir, y ese decir o mostrar constituye su apertura (Fuentes alude constantemente en su texto a la apertura hacia el discurso como una de las características de la nueva novela).

Según Ricoeur hay que recuperar para el lenguaje lo que excluye el estructuralismo: el lenguaje como acto de habla, como decir, y hay que volver a entender el lenguaje en su forma integral, fuera de las antinomias saussureanas, como la unidad de la lengua y el habla. Habría que producir el acto del habla en el

medio mismo de la lengua, dice Ricoeur, a la manera de una producción dialéctica que haga que el sistema se convierta en acto y la estructura en evento. Es este aspecto el que toma Fuentes para conjugar la universalidad (de las estructuras) y el particularismo (americanismo) de la literatura. Esto sucede cuando superamos los niveles de la lengua (fonológico, morfosintáctico y lexicosemántico) y accedemos al de la frase o el enunciado. La unidad no es ya de lengua sino de habla o discurso. Cambiando de unidad se cambia también de función (se pasa de la estructura a la función), y es ahí donde nos encontramos con el lenguaje como decir. El discurso consiste en una serie de elecciones que producen combinaciones inéditas: hablar es decir algo de algo. Pero el evento, la elección, la referencia, implican la presencia de un sujeto (frente al anonimato del sistema); alguien habla a alguien. La antinomia se resuelve cuando de la lengua vamos al habla pasando por el discurso.

En el discurso el lenguaje tiene una referencia y un sujeto. *Referencia al mundo* y *autorreferencia* son excluidas por la lingüística estructural por no entrar en la constitución del sistema, pero son imprescindibles para volver a articular lo que el estructuralismo separó: la lengua y el habla. Junto con el acto, el evento, la elección y la innovación, vienen la alocución y la referencia.

Así, Ricoeur parte de las antinomias estructuralistas (lo sistémico/lo histórico, lo virtual/lo eventual, la institución/la innovación, la referencia/la clausura, la alocución/el anonimato) para después buscar una síntesis donde ambos polos sean pensables. Y define lo que él entiende por lenguaje (que es lo que entiende Fuentes en *La nueva novela...*): "Il s'agit alors de trouver

des instruments de pensée capables de maîtriser le phénomène du langage, qui n'est ni la structure, ni l'événement, mais la conversion incessante de l'un dans l'autre par le moyen du discours."¹⁶

En el orden elaborado por Ricoeur aparece un nuevo elemento, la palabra. La frase dice, la palabra nombra en posición de frase. La palabra surge en el momento del habla (cuando ésta deviene discurso y el discurso frase); antes de la frase no hay palabras sino signos.

La palabra es el "transformador" entre el sistema y el acto, la estructura y el evento. Con el peso de nuevos valores de uso auestas, retorna al sistema y le proporciona a éste una historia, el desequilibrio. Al revés, cuando va del sistema al evento aporta la estructura al acto de habla.

El nivel en el que Paul Ricoeur trabaja en *Herméneutique et interprétation* es el del discurso. En *La nueva novela hispanoamericana* Fuentes analiza varios textos, entre ellos *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y *La Casa Verde* de Mario Vargas Llosa, sin modificar nada de lo dicho por Ricoeur acerca de la frase y la palabra.¹⁷ Es difícil encajar en un universo teórico

¹⁶ Paul Ricoeur, *Herméneutique et interpretation*, p. 89.

¹⁷ Veamos un ejemplo de análisis, con *Morirás lejos*, utilizando estas herramientas: la novela "...suma dos instancias centrales-excéntricas de la historia —la destrucción de Jerusalem por las legiones romanas de Tito y el exterminio de los judíos en los campos de concentración nazis— a una instancia personal de misterio: la de un posible narrador (...). El distanciamiento impersonal, sincrónico, lo obtiene Pacheco recurriendo al sistema y a la lengua, en este caso dos series de documentos que asumen el anonimato de un sistema (el sistema revelador de la destrucción) y la impersonalidad de una lengua, que, aun cuando relata hechos históricos, les da rango de estructura impermeable a las modalidades rebeldes de la actualidad (...). Pero, a través de la instancia de misterio del narrador, Pacheco revierte las estructuras al mundo del cambio; aquí, la historia no fue: está siendo, es un proceso encarnado en el habla

todavía muy apegado a la lingüística una preocupación por las relaciones entre el “estado de la ciudad” y el “estado del arte”, una discusión acerca de las relaciones entre novela y sociedad en América Latina, y sobre todo, no es fácil que este universo teórico nos explique la universalidad de la literatura latinoamericana.

Pero leyendo *La nueva novela hispanoamericana* podemos entender por qué *Terra nostra* tiene una estructuración mítica (de idas y venidas, de círculos), porque la novela es “mito, lenguaje y estructura”, porque quedó atrás la futuridad lineal, y la clave está en los mitos renovables: no hay pasado o futuro absolutos, sino tiempo siempre presente, el del mito.

Si Fuentes acaba por recalar en Bajtín en estudios posteriores es porque le permite plantear mejor los problemas que él quiere pensar. Por un lado, Bajtín es un teórico de la novela, y se acerca a su estudio desde la poética histórica, que en sí misma es una expresión contradictoria y que contiene los dos elementos que le preocupan a Carlos Fuentes: el sistema (la poética) y el proceso (la historia). Por otro lado, su objetivo es analizar los principales conceptos y problemas de la poética sobre la base de una estética general sistemática, lo que significa entender la especificidad de lo estético en su relación con las otras dimensiones que entran en la configuración de la cultura, lo ético y lo cognitivo; de otro modo, significa entender el lugar de lo estético en el conjunto de la cultura humana. La palabra tiene en la novela ecos de sus contextos; no existe fuera del contexto en el que surgió, y a la novela entra con ese valor. Las palabras siempre están llenas de

personal, accidental, de ese narrador sin rostro, cuyo discurso recoge la inmutable sincronía y la convierte en plasticidad diacrónica, en evento de la palabra”. *La nueva novela...*, *op. cit.*, pp. 33-34.

contenidos y significados tomados de la cultura. Esta idea la retoma Fuentes en *Valiente mundo nuevo*.

Podríamos intentar dibujar una línea progresiva entre las tres teorías en relación a lo que es y hacia dónde se orienta el lenguaje. Para el estructuralismo (de raíz saussureana) el lenguaje no puede ser objeto de estudio porque carece de unidad interna, es un compuesto demasiado heterogéneo. Lo único inteligible de forma científica es la lengua, el sistema de normas lingüísticas. Comprender es reconocer la forma lingüística usada; no se trata de comprenderla en un contexto particular, de entender su significado en un enunciado concreto. El estructuralismo elimina el problema del sujeto creador, de la historia y de la cultura; construye modelos lógico-formales.

Si la orientación estructuralista es monodireccional, la de Ricoeur es bidireccional. El lenguaje es para él la unidad de la lengua y el habla, puesto que también dice, muestra. Pero el lenguaje no es ni uno ni otro, ni la estructura ni el evento (la historia, el acto, el habla, el acontecimiento) sino la conversión incesante del uno en el otro por medio del discurso. En este nivel es donde hay una referencia al mundo y una autorreferencia. La palabra tiene aquí una doble orientación.

En el universo bajtiniano, la palabra, el enunciado, el lenguaje (la palabra no tiene aquí el mismo significado que en Ricoeur), es tridireccional; se orienta hacia su objeto, hacia sí misma y hacia la palabra del otro, hacia la palabra ajena. Del decir y el mostrar pasamos a dialogar. Bajtin se sitúa en el plano de la comunicación y propone un tipo de análisis situado a nivel del enunciado, donde éstos estarían en relación unos con otros. Los problemas de estilo, composición y sentido, dice el autor ruso, no

pueden trabajarse en el nivel de la oración sino del enunciado. Una oración adquiere su significado en un contexto discursivo, es decir, en el interior de un enunciado. La comprensión tiene, así, una naturaleza dialogal. Las unidades de la lengua como sistema son la palabra y la oración; la unidad de la comunicación discursiva sería el enunciado. El enunciado (o la palabra o el lenguaje) está concebido en Bajtin como resultado del intercambio verbal, de ahí que hable del contexto de la enunciación y de que toda palabra está integrada siempre en un contexto cultural semántico y valorativo; sacarla de ahí es verla en su determinación lingüística. Los enunciados por tanto no tienen sentidos fijos, “sentidos en sí mismos”, sino que el sentido surge del encuentro entre el texto y el lector, siendo el texto una voz habitada por otras voces y que se dirige a otra voz. Las relaciones de sentido entre los enunciados son, de este modo, dialógicas.

En la estructura del enunciado se manifiesta su actitud hacia los enunciados ajenos.

Una actitud hacia los enunciados de otros no puede ser separada de la actitud hacia el objeto (porque con respecto al objeto se discute, se pone de acuerdo, se entra en contacto) y de la actitud hacia el hablante mismo [...] Todo enunciado pretende ser justo, verdadero, bello y auténtico... Y este valor de los enunciados no se determina por su actitud frente a la lengua (en tanto que sistema puramente lingüístico), sino por diversas formas de la relación con respecto a la realidad, al sujeto hablante y a otros enunciados (ajenos)...¹⁸

La categoría bajtiniana del enunciado, que remite al contexto de la enunciación, a la cultura, nos propone una realidad más

¹⁸ Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1992, pp. 314-315.

abarcadora, más amplia (inclusiva) de la novela, por las relaciones que ésta mantiene con la historia y con la cultura. Por un lado la obra de arte es autónoma, lo que quiere decir que su sentido no puede ser expresado a partir de referentes exteriores al texto. El sentido sólo puede ser intuido a partir del texto, a través de esa forma arquitectónica que individualiza, unifica y concluye los elementos éticos y cognitivos. Y por otro lado, la obra es también algo abierto al conjunto de la cultura; es lenguaje porque el autor establece un diálogo, por medio de la forma arquitectónica, con otros discursos sociales que existen en la cultura.

Una ilusión estructuralista es la idea de que el sentido último del texto está encerrado allí, en el texto, olvidando que éste vive siempre en su relación con la cultura. No hay un solo sentido ni un sentido último verdadero. El texto tiene una multiplicidad de sentidos, y es un proceso a la vez interno y externo. Un texto es abierto y cerrado al mismo tiempo, cerrado sobre sí mismo y abierto sobre la cultura.

En definitiva, la explicación de la universalidad con el recurso a unas estructuras míticas y de lenguaje universales, es sólo un punto en el camino de Fuentes: la influencia estructuralista. En *Valiente Mundo Nuevo*, la terminología estructuralista es sustituida por otra bajtiniana.

Releyendo *La nueva novela* a la luz de *Valiente Mundo Nuevo* (o de *Geografía de la novela*) encontramos ya algunas de las obsesiones posteriores. Uno tiene la impresión de que en sus últimos años ha ido cambiando la forma de la explicación, el apoyo teórico o metodológico, pero siempre sobre un fondo que es el mismo. Las explicaciones pasan ahora por la cultura; uno de los nuevos conceptos acuñados es el de la "continuidad cultural".

Pero nunca pasa por las formas poéticas. Las ideas históricas y sobre el proceso de la literatura preceden al análisis literario de los textos, hasta el punto de que, de alguna manera, se “ve” lo mismo en todos. La “lectura” de Bajtin es evidente en su preocupación acerca de los géneros poéticos y en las reflexiones sobre la novela como un género que incluye en sí mismo a todos los demás, junto con la variedad de lenguajes sociales y de visiones del mundo que hay en la realidad sociocultural. Se podría seguir preguntando, ¿dónde queda la especificidad de cada novela? La visión general que tiene Fuentes no pasa por los textos, por las formas poéticas.

Por un lado, la teoría nos dice que hay que recuperar la memoria del pasado, la tradición, pero por otro, la buena novela comienza con el boom. En *La nueva novela* el pasado simplemente era condenado: “...la novela tradicional de América Latina aparece como una forma estática dentro de una sociedad estática”.¹⁹ En *Valiente mundo nuevo* rescata la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, por hacer del pasado algo presente, por contar la historia, no de los grandes héroes, sino de los hombres sencillos, la gente del pueblo, y la obra de Rómulo Gallegos, pues plantea en *Canaima* el conflicto entre la naturaleza y la historia (el poder), crea personajes relativos, conflictivos.

El pasado, la tradición, a pesar de estas excepciones, queda en el olvido. El análisis peca de rigidez, al querer encorsetar todas las novelas dentro de los cuatro movimientos de fundación que propone (épica, mito, utopía y barroco) entrelazados con cuatro funciones: dar nombre, dar voz, recordar, desear.

¹⁹ Carlos Fuentes, *La nueva novela...*, *op. cit.*, p. 14.

El mito del origen. Señas de identidad

EL MESTIZAJE Y EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD

Carlos Fuentes, y la novela *Terra nostra* en concreto, participa en los debates que acerca de la literatura en general, y de la latinoamericana en particular, se daban en los años sesenta y setenta. Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, el propio Fuentes, escriben largos ensayos sobre las nuevas técnicas narrativas utilizadas por la literatura del momento, esa búsqueda de un nuevo lenguaje que está ligada a su vez a una preocupación por temas de orden político, cultural, social, como el de la identidad. Uno de los temas que preocupan es el de la universalidad de la literatura latinoamericana, que aunque es el principio de una forma de entender el trabajo como un diálogo con el mundo, sin restringirlo a localismos o particularismos, es sin embargo una preocupación que caracteriza el discurso literario de una época. Y lo hace por oposición al otro deseo también perfectamente identificable, el de la identidad americana, la preocupación por el ser cultural latinoamericano, como si la esencia de este ser pudiera encontrarse en alguna parte. Entre ambos polos se debate la reflexión del momento, en concreto la de los escritores que se dieron en llamar del boom (expresión cada vez más devaluada). No sacrificar las particularidades de estos países a la universalidad del sistema, y tampoco reducir su papel al de mero imitador, es una de las

preocupaciones, aun cuando al mismo tiempo la literatura deba tener inevitablemente una dimensión universal.

Muchos críticos ven en *Terra nostra* una gran influencia (con razón) de las ideas contenidas en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, influencia que podemos rastrear en Fuentes desde su primera novela, *La región más transparente*. Desde los años cincuenta la búsqueda del origen del mexicano y la preocupación por su identidad, son temas fundamentales en su obra. En esta ocasión con *Terra nostra*, es otro el ángulo que elige para explorar los problemas. No se coloca en México sino que cruza el Atlántico, viaja al mundo mediterráneo para bucear en la cultura que llegó al Nuevo Mundo en el siglo XVI. Utilizando el lenguaje de *El laberinto de la soledad* podemos decir que *Terra nostra* es una novela que se pregunta por el padre (o los padres, pues lo que llega tiene varias caras) y por la tradición universal que se esconde tras el hecho de la conquista española; como el propio Fuentes dice en su libro *El espejo enterrado*, Hispanoamérica es también griega, romana, judía, árabe... Con la conquista, el mundo mediterráneo y su pluralidad de culturas entran a formar parte de la tradición del continente americano. En *Terra nostra*, como en *La región más transparente* o en *La muerte de Artemio Cruz*, encontramos también una idea a menudo expuesta por el autor: la destrucción de la utopía que entró en la fundación de América.

“Toda la historia de México, desde la Conquista hasta la Revolución, puede verse como una búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas, y de una Forma que nos exprese”, dice Octavio Paz.¹

¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1983, p. 148.

Toda cultura se levanta sobre un pedestal de mitos que la sostiene. Estos retienen la memoria de la fundación; cómo esa cultura llegó a ser lo que es, cuál es la calidad de su ser y qué la diferencia de las otras. No existe ninguna cultura desprovista de mitologías; éstas se encuentran en el origen y acompañan a los cambios. En la medida en que la identidad se siente más amenazada, mayor es la necesidad de definirla. Los mitos no existen solamente en las sociedades más “salvajes” o tradicionales. La modernidad ha destruido muchos mitos, pero para erigirse e imponer su predominio ha tenido que instaurar otras mitologías y construir sus propios paraísos, perdidos o localizados en el futuro inalcanzable.

Las reflexiones que se agrupan en torno a lo que se ha dado en llamar “la filosofía de lo mexicano” son mitos levantados por la cultura nacional hegemónica y que contribuyeron a dar forma y unidad al carácter nacional. La fuerza de este psicoanálisis del mexicano se aprecia en su efecto de rebote sobre el conjunto de la sociedad, quien ha terminado aceptando como propios estos lugares comunes.²

América Latina descubrió un día que, “a pesar” de haberse mantenido al margen de los grandes acontecimientos históricos

² Dice Roger Bartra en *La jaula de la melancolía* (México, Grijalbo, 1987), que una buena parte de lo que se llama “el ser del mexicano” no es más que la transposición, al terreno de la cultura, “de una serie de lugares comunes e ideas tipo que desde antiguo la cultura occidental se ha forjado sobre su sustrato rural y campesino” (p. 49). Estas ideas estarían muy permeadas todavía por un cierto romanticismo nacionalista. “Para crear el mito del hombre moderno es necesario reconstruir al hombre primordial y originario; es necesario generar una conciencia trágica de la oposición entre el bárbaro y el civilizado; es indispensable crearle al hombre moderno un pasado mítico, para que la propia modernidad pueda —aparentemente— despojarle de mitos y enfrentar racionalmente la construcción del futuro” (p. 76).

y de haberlos padecido, formaba parte de la historia del mundo occidental. Pero en ese descubrimiento percibió también la diferencia con los países del otro lado del Atlántico. Se dio cuenta de que tenía una cultura propia. Y si tenía una cultura particular, su “ser” también habría de ser diferenciado del resto. Esta preocupación adolescente (quién soy yo dentro del conjunto de mi familia occidental, necesidad de autoafirmación y de conocimiento, intento de diferenciarse del padre y de la madre) alimentó la cultura del continente durante buena parte de los siglos XIX y XX. Desde entonces, también la Cultura con mayúsculas ha sido una obsesión. Quizás esto explique por qué la voz de los intelectuales tiene en América Latina un poder del que carece en Estados Unidos o en Europa.

La filosofía de lo mexicano se entiende como una confrontación con lo americano y lo universal. Más con este último, porque la búsqueda de lo particular mexicano es una rama de la búsqueda de la originalidad americana a la que se lanzaron otros intelectuales como José Enrique Rodó o José Martí.

El interés por la Cultura y la Historia (calificada esta última por Carlos Monsiváis como “identidad y tierra de nadie de los latinoamericanos”)³ caracteriza a los escritores de los años cincuenta:

El rostro secreto, la máscara del laberinto, el ingreso a la plenitud de la existencia. Del relato de la culpa a la salvación a la conciencia del ser nacional a la transgresión. Para evadir el fáctum triturador hay que denunciar exasperadamente esa realidad oculta que nos marca y devela,

³ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1976, p. 1496.

explicar con acento candente y metafísico los días enmascarados de México.⁴

La historia adquiere una importancia inesperada. Hay que descubrirla, conocerla, inventarla. Conociendo su historia, el hombre americano puede proyectar un futuro.

Este afán es el que preside buena parte de la obra de Carlos Fuentes. Su literatura es el espacio donde debaten las ideas de Octavio Paz, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui, José Lezama Lima, José Vasconcelos, Edmundo O'Gorman, Leopoldo Zea. La filosofía de lo mexicano y lo latinoamericano encontró en Carlos Fuentes a un fiel seguidor que la desarrolló (y la sigue desarrollando) en el plano de un debate de ideas que caracteriza su obra. Hasta hoy día, con *El naranjo o los círculos del tiempo* (o *El espejo enterrado* si pensamos en la obra ensayística o de divulgación), Fuentes persiste en la inmersión en los orígenes para buscar la identidad.

La "filosofía de lo mexicano" se desarrolló después de la Segunda Guerra Mundial (aunque existe el precedente de *El perfil del hombre y la cultura en México*). Con la guerra se evidenció que la barbarie no era patrimonio de los pueblos supuestamente "atrasados" y que la cultura, asimismo, no se generaba necesariamente en el Viejo Mundo. México vivía (es el periodo de Miguel Alemán) un auge económico y una estabilidad que le daban confianza en sí mismo. Había que generar ideas propias, una cultura americana.

⁴ *Ibid.*, pp. 1496-1497.

Con Leopoldo Zea surge la idea filosófica de que los problemas del continente derivan de su "constitución histórica": "México, o más ampliamente América, ha surgido a la historia como dependencia europea. Entra a la cultura occidental porque Occidente ha necesitado de ella y la descubre apropiándose-la."⁵ Esta idea de la "necesidad" (América es descubierta porque es necesitada) está todavía presente en Carlos Fuentes en 1992: "El historiador mexicano Edmundo O'Gorman sugiere que América no fue descubierta: fue inventada. Y fue inventada, seguramente, porque fue necesitada (...) El Nuevo Mundo es descubierto (perdón: inventado, imaginado, deseado, necesitado) en un momento de crisis europea."⁶ Un personaje de *Terra nostra*, el padre Julián, dice frente a la negación del Señor:

—Candoroso amigo mío: el nuevo mundo no existe.

—Ya es demasiado tarde para decir eso, Señor. Existe, porque lo deseamos. Existe, porque lo necesitamos. Decir es desear (617).

El estudio del ser del mexicano tenía como meta final sentar las bases de un autoconocimiento, una autognosis que permitiera posteriormente transformar la realidad del país. Este autoconocimiento luchaba contra la dependencia endémica y mostraba la necesidad de buscar soluciones en la propia cultura, en la realidad autóctona. Lo universal ya no se encuentra en lo europeo sino en la propia tierra, sobre todo cuando Europa ha

⁵ Leopoldo Zea, *La filosofía en México*, México, Libro-Mex, 1955, p. 10. Cita tomada de Tzvi Medin, "El laberinto de la mexicanidad en el sexenio de Miguel Alemán", en *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 175, 18 de octubre de 1992.

⁶ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo...*, *op. cit.*, pp. 50-51.

perdido su liderazgo moral después de la guerra. El mundo ha perdido su centro, dice Octavio Paz. Todos somos excéntricos y todos somos centrales al mismo tiempo. (“...hemos vivido en la periferia de la historia. Hoy el centro, el núcleo de la sociedad mundial, se ha disgregado y todos nos hemos convertido en seres periféricos, hasta los europeos y los norteamericanos. Todos estamos al margen porque ya no hay centro”).⁷

Carlos Fuentes vuelve reiteradamente a los principios existencialistas y esencialistas de la filosofía del mexicano. La mexicanidad como una constante oscilación entre diferentes proyectos universales sucesivamente trasplantados, impuestos, adoptados, todos inservibles, y la voluntad de encontrar la originalidad dentro, aunque conjugando la universalidad. El autoconocimiento, la memoria del pasado, para así poder proyectar un futuro. Esta sigue siendo, ayer y hoy, una perspectiva con la que Fuentes traza su obra.

Si *El laberinto de la soledad* describe el cisma que se da en el corazón de los mexicanos entre el odio a la madre vendida y la admiración por el padre violador, *Terra nostra* busca la reconciliación de los opuestos en el desborde barroco de una escritura que lo quiere contener todo. Esta reconciliación que alimenta su escritura en el plano de las ideas y que es expresada en el ensayo-explicación de *Terra nostra* que es *Cervantes o la crítica de la lectura*, está presente en la novela. Hay una apuesta por el diálogo. El problema de este diálogo, sin embargo, es que no discrimina y va sumando al infinito elementos, referencias,

⁷ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 152.

símbolos, que aunque pueden tener una explicación en la estructura del conjunto, ello no impide la sensación de dispersión, de multiplicación hacia demasiados temas. Es por esta suma por lo que tenemos una novela total, un “tratado de erudición”, se ha dicho en numerosas ocasiones, al que quizá le faltan más elementos humanos, más acción, más “conversación” al tiempo que le sobra erudición y simbolismo.

Si la filosofía de lo mexicano buscaba en un primer momento definir la propia identidad y buscarla en la existencia de una supuesta esencia, la segunda parte de esta búsqueda quiere reconciliar a lo particular latinoamericano con lo universal. Busca primero definirse frente a “los otros”, pero en un segundo momento quiere “unirse a los otros”, buscar lo común. La búsqueda de la *universalidad* (reconciliada ya con lo latinoamericano, a diferencia de lo que sucedía en el pensamiento de finales del siglo XIX y principios del XX en el que lo cosmopolita se oponía siempre a lo autóctono de una forma irreconciliable: para alcanzar la civilización era necesario repudiar la barbarie, el “pensamiento salvaje”) encuentra su fundamento teórico en la obra del antropólogo Claude Lévi-Strauss. Octavio Paz adapta sus ideas a la realidad de este continente en el libro *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. En la obra ensayística de Carlos Fuentes, la idea de la universalidad está presente en *La nueva novela hispanoamericana*; en *Terra nostra*, el mito de la unidad estructura la narración.

Terra nostra es, diríamos con un lenguaje del gusto de nuestro autor, el “espacio sagrado” (recuérdese *Zona sagrada*) donde puede realizarse el rito de la unidad y reconciliación de los opuestos, es la tierra, el aquí y el ahora, del encuentro entre los

elementos que entran en la constitución del mexicano. Es una indagación en los orígenes de la cultura latinoamericana actual. ¿Cómo se llegó a ser lo que se es? ¿Qué hay en la raíz del árbol genealógico? ¿Cuáles son las culturas que la alimentan y qué relación hay entre ellas?

Como consecuencia de esta elaboración del mito de unidad, la obra es también un rito de regeneración del tiempo (según terminología que tomo de Mircea Eliade) que se lleva a cabo en dos espacios o *zonas sagradas*: París y El Escorial. Desde la perspectiva de la mitología mesoamericana, también puede ser un ritual de muerte y nacimiento: el sacrificio es necesario para mantener la vida.

El mito está presente en la obra en distintos niveles: a) En la estructura. En un sentido viqueano, el tiempo lineal (de la historia) y el cíclico (del mito) se encuentran y dibujan un tiempo en espiral: la historia se repite en forma de ciclos pero con pequeños cambios y distintos contenidos que van impulsando el avance. Siguiendo también a Vico, la imaginación y la fantasía son la base del conocimiento. Por medio del mito se une “lo que no puede ser unido de otra forma”, lo que en términos reales no podría suceder: tiempos diferentes. b) En los materiales del relato, pues en *Terra nostra* hay formas y motivos míticos como el viaje, la caída, el mito del origen y la regeneración del tiempo, el del apocalipsis, mitos prehispánicos. Son mitos consolidados que entran a la obra tomados de fuentes externas. c) En el funcionamiento de los personajes. Hay reencarnaciones y pervivencias a lo largo de los siglos. Los mitos no mueren. No encontramos en los personajes, sin embargo, un “pensar mítico” que corresponda con el de sociedades tradicionales.

Nos dice Giambattista Vico en la *Ciencia nueva* que cuando en la edad de los dioses y de los héroes⁸ el hombre creó caracteres poéticos o universales fantásticos como Júpiter o Apolo pretendía representar la creación de instituciones, valores o cualidades sociales. Esta creación simbólica⁹ se realizaba por medio de la imaginación, de la fantasía, que buscaba, no semejanzas entre las cosas sino identidades (Júpiter no es como el trueno, *es* el trueno). Para Vico la fantasía permite descubrir el significado de las cosas, darles el ser.

La visión de la historia de este pensador humanista interesa porque, frente a las corrientes del racionalismo encabezadas por Descartes, buscaba recoger la parte no racional del conocimiento. Para Vico, la mente no posee la razón sino que participa de ella. Toda ciencia humana es imitación de la ciencia divina, por ello sólo abarca una parte pequeña de lo que Dios conoce y sabe. Dios ha hecho todo, por lo cual conoce y comprende todo. El hombre sólo puede conocer y comprender aquellas cosas que él mismo hace. Las demás las piensa, pero no las entiende. Una de las pocas cosas que el hombre hace, es la historia (la otra es las matemáticas). La epistemología derivada de Descartes da una explicación del conocimiento a partir de funciones lógicas, científicas, pero ahí no caben las actividades del espíritu derivadas de la imaginación o la memoria.

⁸ Giambattista Vico, *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*, vol. III, "De la sabiduría poética", Buenos Aires, Aguilar, 1981.

⁹ Para Mircea Eliade "El pensar simbólico no es haber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a

Vico reconoce el valor de la imaginación en la historia y el papel del hombre como constructor de ella. Junto con la imaginación, la memoria y el recuerdo son los otros pilares de su pensamiento. En la *Ciencia nueva* Vico llega a decir que “la primera ciencia que ha de ser establecida (debe ser) la Mitología o interpretación de las fábulas (...) y que las fábulas fueron las primeras historias de estas naciones (...) Por la Mitología, pues, debe comenzar la Historia Universal”.¹⁰

Por su parte, Mircea Eliade dice que el mito es siempre el relato de una creación, nos cuenta cómo algo ha llegado a *ser*. Conocer los mitos dentro de una cultura es estar en posesión del origen de las cosas, y cuando se posee algo, se lo puede dominar. La *Ciencia nueva* es finalmente una ciencia de los orígenes; el recuerdo es el medio que nos acerca a ellos, pero no se trata de un recuerdo en términos históricos sino míticos. El mito mantenido por el recuerdo es la base de lo que Vico llama sabiduría poética. En el recuerdo se quiere que lo recordado se haga presente, perceptible. “Recordar es ordenar las cosas de acuerdo con su origen, obtener una totalización de todos los fragmentos de la actividad del espíritu humano a través de un reordenamiento progresivo de las cosas entre el origen una vez encontrado, y la forma de la mentalidad presente de donde parte tal ordenamiento.”¹¹

la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad —los más profundos— que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser.” (*Imágenes y símbolos*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994.)

¹⁰ Giambattista Vico, *Principios de una ciencia nueva...*, *op. cit.*, párrafo 51.

¹¹ Donald Phillip Verene, “La filosofía de la imaginación de Vico”, en *Vico y el pensamiento contemporáneo*, Giorgio Tagliacozzo, Michael Mooney y Donald Phillip Verene (comps.), México, FCE, 1987, p. 30.

En el retorno al recuerdo del origen, nos dice Verene, se descubre el mito, la facultad de crear imágenes y fábulas. “En el mito, enemigo tradicional de la ciencia inteligible, está el poder original de la imagen sobre el que descansan las capacidades de la *fantasía* humanista”.¹²

Verene distingue dos sentidos en la forma en que Vico usa la *fantasía*. Uno sería el de la fantasía que construye caracteres poéticos, la fantasía del mito; ésta funciona fuera del tiempo y corresponde a la mentalidad de los primeros hombres, los de la edad de los dioses y de los héroes. El otro sentido de *fantasía* se construye en la edad de los hombres, dominada por la razón y los estudios centrados en la naturaleza; en esta edad el hombre usa la fantasía para ubicar y entender los mundos pasados de una forma histórica, y entendiéndolos, comprender el presente. Esta fantasía que funciona por medio del recuerdo sí aprehende el tiempo y llega a superarlo, porque lo abarca como una totalidad.

Este sentido del recuerdo es el mismo que Mircea Eliade y Fuentes le dan al de *memoria*. En todos los casos se trata de retomar el tiempo. Cuando Mircea Eliade nos dice que quien conoce el mito puede dominar las cosas, nos está diciendo que la memoria desempeña un papel fundamental en el conocimiento. El recuerdo y la memoria consiguen dominar el pasado. “La

¹² *Ibid.*, p. 37. Por su parte dice Vico: “Por esto, la sabiduría poética, que fue la primera sabiduría de los gentiles, debió empezar por una metafísica no razonada ni abstracta, como es ahora la de los instruidos, sino sentida e imaginada, como debió ser la de aquellos primeros hombres, de raciocinio nulo, de robustísimos sentidos y muy vigorosa fantasía...” Debido a esta alta capacidad fantástica para crear las cosas estos primeros hombres fueron llamados “poetas”, que en griego es la misma palabra que significa “creadores”. (Vico, *Principios de una ciencia nueva...*, *op. cit.*, vol. 2, párrafo 375).

importancia de conocer el origen y la historia de una cosa para poderla dominar.” “Se libera uno de la obra del Tiempo por la reminiscencia, por la *anamnesis*.”¹³

La memoria, dice Eliade, llega a considerarse como el conocimiento por excelencia. “El que sea capaz de *recordarse* dispone de una fuerza mágico-religiosa más poderosa aún que la del que *conoce* el origen de las cosas.”¹⁴ Como en la India, aquel que sabe de sus existencias anteriores, de su pasado, se hace dueño de su destino, logra liberarse de sus condicionamientos. Este es uno de los pilares de *Terra nostra*. “Para curarse de la acción del Tiempo, hay que ‘volver hacia atrás’ y alcanzar el ‘comienzo del Mundo’.”¹⁵ Uno de los protagonistas, Polo Febo, cae en las aguas del Sena en el primer capítulo y se sumerge en el conocimiento de sus vidas anteriores. Varios personajes de la novela (Polo, Celestina, Felipe) y también ideas “reencarnan” periódicamente.

La memoria absoluta equivaldría a la omnisciencia. Lo contrario de la memoria es obviamente el olvido. Para Eliade la memoria es superior al recuerdo porque éste implica un olvido, y el olvido es como la caída en la ignorancia, en la muerte o en el *sueño*, otro de los motivos de *Terra nostra*. El olvido del pasado histórico o mítico equivale a la muerte.

Volviendo a retomar la idea de la imaginación, ésta es fantasía y es memoria. Vico distingue tres aspectos de la memoria: “La memoria cuando recuerda cosas, la imaginación cuando las

¹³ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991, p. 95.

¹⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 93-94.

altera o las imita, y la invención (*ingegno*) cuando les da un nuevo giro o las acomoda y relaciona con propiedad.”¹⁶ Por estas razones los poetas teólogos llamaron a Mnemousina la “Madre de las musas”, y por eso los poetas debieron ser los primeros historiadores de las naciones.

Finalmente, el otro punto de unión entre Vico, Fuentes, y de alguna forma también Eliade, es el de pensar la historia como un proyecto, un movimiento de memoria cultural. Hay en Vico una visión integral del hombre y su cultura. *Terra nostra* es un intento de recordarlo “todo” (es lo que se llamaría una novela “total”) para que no se olvide, para que el pasado no se muera y muriéndose se condene el hombre. Aprender el pasado para entender el presente.

Y como Vico, Fuentes construye su historia echando mano de la fantasía; toma los *universales fantásticos* de nuestra cultura, allí donde se encuentra la sabiduría poética: la Celestina, don Juan, Cervantes y el Quijote, Guzmán, incluso Polo Febo, son creaciones literarias que el autor transforma a su vez con ayuda de su propia fantasía. Para Carlos Fuentes, la literatura transforma y enriquece la historia, por ello mito e historia se funden con la imaginación.

La literatura y las mitologías tienen en común que ambas permiten abolir el tiempo. Al sumergirnos en la lectura nos abstraemos del tiempo histórico y personal y nos sumergimos en un tiempo imaginado, transhistórico. El tiempo novelesco tiene todas las libertades de los mundos imaginados, como la fantasía de los mitos o de los universales de Vico. Hay en el relato literario

¹⁶ Donald Phillip Verene, “La filosofía de la imaginación...”, *op. cit.*, p. 34.

un residuo de comportamiento mitológico que va más allá de la estructura mítica de ciertas novelas o de los temas (dice Eliade), y es esa rebelión contra el tiempo histórico, ese deseo de acceder a otros tiempos; “es siempre la misma lucha contra el Tiempo, la misma esperanza de librarse del peso del ‘Tiempo muerto’, del Tiempo que aplasta y que mata”.¹⁷

Carlos Fuentes utiliza el pensamiento de Vico en su ensayo *Valiente mundo nuevo*. De él toma, como decíamos más arriba, el valor que se da a la imaginación y la memoria como bases para alcanzar el conocimiento de los orígenes; la poesía, el mito, como lenguaje originario de la humanidad:

El lenguaje mítico es la respuesta primera al caos original. Hace comprensible o, por lo menos, aceptable, lo que ocurre. El mito requiere palabras para ser comunicado. El mito y el lenguaje aparecen juntos; y juntos generan la sociedad civil, pues, escribe Vico, “las primeras *fábulas (hablas)* debieron contener verdades civiles y debieron por ello ser las historias de los primeros pueblos”. Vico, repito, no fue un eurocentrista. Era capaz de intuir que los mitos “nacidos entre pueblos que se ignoran, debieron poseer una base común de verdad”.

Y de él toma también un sentido de la historia en espiral, pensada como la sucesión de cursos y recursos, *corsi e ricorsi*, desbordamientos seguidos de recodos que se abren a nuevas etapas. Dice Fuentes:

Los *corsi e ricorsi* (cursos y recursos) ascienden en forma de espiral. No son, propiamente, parte de un tiempo circular como el imaginado por Borges, ni el eterno retorno evocado por Carpentier, sino el presente constante de las ficciones de Cortázar —el “presente continuo” del que

¹⁷ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, op. cit., p. 200.

habló Gertrude Stein: el presente propio de la literatura, la música, la pintura y la ciencia contemporánea, inclusivo y fluido—. En cada uno de nuestros actos presentes, portamos todo lo que hemos hecho, genéricamente. La filosofía de la historia de Vico es una concepción inclusiva, pero, en primer lugar, es una concepción humana: sólo podemos conocer lo que nosotros mismos hemos hecho; la historia es nuestra propia fabricación.¹⁸

Estos cursos y recursos alcanzan a la poética de *Terra nostra*, llena de renacimientos, reencarnaciones, idas y venidas en el tiempo, como la propia acción, una historia que parece repetirse y renacer infatigablemente. El renacimiento perpetuo sería una de las características de la filosofía de la historia de Vico:

El tránsito del orden al desorden y de éste a un orden nuevo en el tiempo, pero antiguo en la idea, es lo que se llama los cursos y recursos de la historia humana, la cual se repite a sí misma, porque renace infatigablemente de sí misma. Por eso la visión histórica de Vico es una visión renacentista, no sólo por ser la culminación teórica de ciertas experiencias (...) que alborearon en el Renacimiento, sino también porque su eje lo constituye la fe en el renacimiento perpetuo de la especie humana. La historia ha nacido una sola vez con la creación del hombre, pero ha renacido ya muchas veces y parece ir en camino de un renacimiento perpetuo, de una perpetua destrucción y reconstrucción de sí misma.¹⁹

Y por qué no, quizás el nombre del personaje de Ludovico, estudiante primero, filósofo, podríamos decir, después ya en la edad adulta, el que busca conocer y reconstruir.... es “un juego” con el nombre de Vico: Ludo-Vico.

¹⁸ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo...*, op. cit., pp. 31-32.

¹⁹ José Ferrater Mora, *Cuatro visiones de la historia universal*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 55-56.

Resumiendo la trama de una forma simplificada, la narración comienza en un espacio mítico, París,²⁰ un 14 de julio de 1999 (fecha mítica también porque representa la celebración festiva de las revoluciones). En medio de una ciudad alterada por síntomas que revelan una reversión del tiempo, París se puebla de peregrinos que anuncian el inminente fin del mundo y que realizan ceremonias de flagelo y purificación en el más perfecto estilo medieval: “el tiempo se colaba hacia París como hacia un drenaje turbulento” (23). El héroe, Polo Febo, se levanta de su casa una mañana y se topa con que la nonagenaria conserje de su casa, Madame Zaharia, está con dolores de parto. Ayuda a la vieja señora a parir un niño con seis dedos en cada pie y una cruz de carne en la espalda. Encuentra una carta donde se le anuncia el nacimiento del niño y el nombre con el que debe bautizarlo: Iohannes Agrippa. “Ha sido esperado largos siglos y suya es la continuidad de los reinos originarios. Además, aunque en otro tiempo, es hijo tuyo.” Firman Ludovico y Celestina.²¹

²⁰ Véase “París, mito moderno”, en Roger Caillois, *El mito y el hombre*, México, FCE, 1988. Dice allí, “Antes, el mito se había contentado con las facilidades de la noche y de los barrios periféricos, de las callejuelas desconocidas y de las catacumbas inexploradas. Pero rápidamente ha llegado a la plena luz y al corazón de la ciudad. Ocupa los edificios más frecuentados, los más oficiales, los más tranquilizadores. Nuestra Señora, el Louvre, la Prefectura son tierras de su elección. Nada ha escapado a la epidemia, lo mítico ha contaminado lo real por dondequiera.” En *Terra nostra* lo alarmante se liga precisamente a la alteración que sufren los espacios convencionales y reconocibles, míticos ya para el mundo, de París: la fachada del Sacré-Coeur aparece pintada de negro, el Louvre se ha vuelto transparente, el Arco de Triunfo se ha convertido en arena y la Torre Eiffel en jardín zoológico.

²¹ Esta anécdota de la novela tiene un sentido simbólico, como tantos otros elementos. En esta imagen del nacimiento leemos que lo que nace hoy (el tiempo

Más adelante Polo se encuentra en el Pont des Arts (nombre con un valor simbólico, por supuesto) con una mujer (Celestina) que parece reconocerle y le recuerda la cita en ese lugar convocada muchos siglos atrás. Ella le explica lo que está sucediendo en París y en el mundo. Le habla (haciendo un resumen de algunos capítulos del libro de Norman Cohn, *En pos del milenio*) de la turba de bandas heréticas que recorren y avanzan por Europa anunciando el siguiente milenio como una oportunidad para rehacer el mundo. En la comunidad perfecta que anuncian estarán ausentes las nociones de sacrificio, trabajo y propiedad. Se vivirá bajo el principio del placer y fuera de la noción de progreso. Sorprendido y atontado por esta presencia del pasado y lo que parece ser el anuncio de reencarnaciones, Polo tropieza y cae a las aguas del Sena asido a una botella verde que arroja Celestina. Ella pronuncia entonces unas palabras mágicas: “Este es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otneuc im sagio euq oesed.. Otneuc im se etse.” Invocación mágica al auditorio-lector para que escuche.

En “Una vindicación de la cábala”, Borges describe algunos de los procedimientos criptográficos o hermenéuticos que conducen a ella. Uno es la lectura de derecha a izquierda de un renglón y de izquierda a derecha del siguiente. Para Fuentes éste es también un modo de penetrar en el espejo y descubrir la otra parte ignorada. La frase “Quiero que oigas mi cuento” es la puerta de acceso a la narración del pasado, sirve para penetrar en el *otro mundo*. Quien habla es Celestina, cuya doble boca tatuada atrae

histórico presente) es hijo de nuestros actos pasados, y eso sucede a nivel individual, de espacios o como naciones.

la atención de Polo: "...una boca diría las palabras de este tiempo; otra, las de un tiempo olvidado" (34). Celestina es la memoria, la seducción de la voz, como lo es en la obra de Fernando de Rojas. Un beso de su boca tatuada transmite los conocimientos.

Aunque ella no es la única narradora (distintos personajes se disputan la narración), toda la novela puede ser interpretada como el "cuento" que narra Celestina desde el momento del encuentro hasta la unión final con Polo, de nuevo en París, la noche de San Silvestre seis meses después. Toda lo que hay en medio de estos dos puntos de encuentro es la narración de un mito: el que relata la búsqueda del origen, de la identidad, de la memoria, de la unidad, tomando todos estos conceptos como complementarios y necesarios para definir la idea.

Después de caer en las aguas del Sena, Polo renace en el siglo XVI, pero multiplicado (o dividido). Son tres los naufragos que amanecen en días sucesivos en la playa del Cabo de los Desastres español, vestidos con la ropa que Polo llevaba el día de su caída: pantalones amarillos y blusa color fresa. El número 3 va a desempeñar, de forma evidente, un papel estructural en la novela.

Terra nostra nos ofrece la fachada de una estructura circular. Comienza en un determinado tiempo y espacio (París, 14 de julio de 1999) y termina en ese mismo espacio seis meses y medio después (el 31 de diciembre de 1999). Lo que hay en medio es un *flashback* histórico, una caída en el tiempo que se va desgranando y encadenando por medio de un eslabón mítico: la voz, la narración, el "contar", el cuento. "Este es mi cuento", "cuéntase", leemos de forma repetida en la novela y de boca de diferentes personajes.

Lo que comienza desde el momento en que son pronunciadas esas palabras mágicas es una narración de los orígenes, la génesis de lo que España y América Latina llegarán a ser en la frontera del nuevo milenio. Este procedimiento hermenéutico para acceder a los comienzos, al pasado, es similar al utilizado por la cábala, cuya materia es también el génesis. Y como en ella, lo que se nos ofrece es un "cuento" que tendremos que interpretar con ayuda de la hermenéutica. La narración está llena de *trampas* y de juegos criptográficos que habrá que sortear. Algunos conocimientos de la cultura humanista nos ayudarán a identificar un teatro de la memoria (que sirve de alegoría de lo que es la novela) y un juego entre el número 3 (dispersión) y el 1 (unidad), según herencia de la cábala judía.

La forma circular de la narración es apocalíptica si se tienen en cuenta los signos de catástrofe del primer y último capítulos. Principio y fin de la novela muestran la presencia de una serie de movimientos milenaristas que recorrieron Europa entre los siglos XI al XVI. Estos reencarnan en el París de 1999 y anuncian, a lo largo y ancho de sus calles, el fin de esa era. Tienen lugar sucesos milagrosos que son los que anuncian también ese apocalipsis: el mundo se invierte, las mujeres ancianas paren, las aguas del Sena hierven, la fachada y las cúpulas del Sacré-Coeur amanecen pintadas de negro, el Arco de Triunfo se convierte en arena y la Torre Eiffel en jardín zoológico. En la escena final de la novela, después de 783 páginas de recordar el pasado, Polo Febo y Celestina (los únicos sobrevivientes de la catástrofe final) se unen en un ser andrógino cuyo fruto quizá dé comienzo al mundo. Quetzalcóatl se muerde la cola. El ritual de destrucción-catástrofe-apocalipsis ha sido completado. La regeneración tiene pase de

entrada, pero ¿se cumplirá? ¿será el nacimiento de una nueva era, un nuevo sol, según la filosofía del mundo mesoamericana?:

te amas, me amo, te fecundo, me fecundas, me fecundo a mí mismo, misma, tendremos un hijo, después una hija, se amarán, se fecundarán, tendrán hijos, y esos hijos los suyos, y los nietos bisnietos, hueso de mis huesos, carne de mi carne, y vendrán a ser los dos una sola carne, parirás con dolor a los hijos, por ti será bendita la tierra, te dará espigas y frutos, con la sonrisa en el rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado, ya que polvo eres, y al polvo volverás, sin pecado, con placer.

Sonaron doce campanadas en las iglesias de París; pero dejó de nevar, y al día siguiente brilló un frío sol (783).

El milenarismo cristiano no fue sino una variación de la escatología cristiana que siempre había existido. Esta se refería a la creencia en una segunda venida de Cristo a la tierra durante la cual fundaría un reino mesiánico que duraría mil años antes del Juicio Final; los "ciudadanos" de este reino milenario serían los mártires, que resucitarían para tal vivencia. Esta profecía, sin embargo, pronto adquirió un carácter más "democrático" cuando los cristianos equipararon a los fieles sufrientes (ellos mismos) con los mártires y esperaban esta venida durante el tiempo de su vida, no en un futuro ilusorio. Entre los movimientos milenaristas de carácter revolucionario que proliferaron durante la Edad Media están los cátaros o albiguenses, los amaurianos, waldenses, taboristas, adamitas, flagelantes, de la hermandad del Libre Espíritu, joaquinistas.

Estos últimos derivan su nombre de Joaquín de Fiore (abad del siglo XII), inspirador teórico no sólo de los así llamados sino de otros movimientos milenaristas. El esperaba la llegada de una

tercera edad de la historia que sería regida por la libertad (el Espíritu Santo). Según Norman Cohn, el sistema profético del abad calabrés sería el que mayor influencia ejercería hasta la aparición del marxismo. En la interpretación que Joaquín de Fiore hace de las Escrituras, la historia vive un ascenso en tres edades, cada una presidida por una de las personas de la Santísima Trinidad. La primera es la edad del Padre o de la Ley (época de temor y servidumbre); la segunda la del Hijo o del Evangelio (de fe y sumisión); y la tercera la del Espíritu (época de amor y felicidad que duraría hasta el día del juicio final), edad que supuestamente debía estar pronta a iniciarse en la época de este autor.²²

Esta división de las edades del mundo y la profecía del tercer tiempo es la que pregonan en *Terra nostra* el mago asentado en las murallas de la ciudad de Spalato en el capítulo titulado “El otro mundo” (aunque “adaptada” al lenguaje de Fuentes):

Tres son los tiempos del hombre. El primer tiempo del mundo tuvo lugar bajo el reino de la fe, cuando el pueblo elegido, aún débil y esclavizado, no era capaz de liberarse. Su ley fue la de Moisés; ese tiempo se continuó hasta que vino Aquél que dijo: “Si el Hijo os libera, seréis realmente libres.” El segundo tiempo fue instaurado por Cristo y dura hasta la hora

²² Según Norman Cohn, “la fantasía joaquinista de las tres edades reapareció, por ejemplo, en las teorías de la evolución histórica expuestas por los filósofos idealistas alemanes —Lessing, Schelling, Fichte y en cierta medida por Hegel—; en la idea de Augusto Comte sobre la historia como un ascenso de lo teológico, a través de la metafísica, y hasta la fase científica; y también en la dialéctica marxista de las tres etapas del comunismo primitivo, la sociedad de clases y el comunismo final que ha de ser el reino de la libertad y en el que desaparecerá el Estado”. *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 116. Recordemos que Vico también dividió la historia en tres edades: la divina, la heroica y la humana, edades que implican, además de tres tiempos, tres naturalezas.

presente; nos libera con respecto al pasado pero de ninguna manera con respecto al futuro (...) El tercer tiempo se iniciará en estos días que vivimos. Es inminente (554).

La herejía del Libre Espiritu consiste en que el adepto considera que ha llegado a una perfección absoluta y por lo tanto es incapaz de pecar. Puede lanzarse a todo tipo de desenfrenos (especialmente eróticos, tan reprimidos fuera del matrimonio) porque el alma, absorbida en el contacto con Dios, no se contagia de los actos externos.

El movimiento debió mucho a las mujeres conocidas como “beguinas”:

mujeres de las ciudades, y a menudo de familias pudientes, que se dedicaban a la vida religiosa aunque seguían viviendo en el mundo. Durante el siglo XIII las beguinas se multiplicaron en la región que actualmente ocupa Bélgica, en el norte de Francia, en el valle del Rin (...) Como signo de su estado, estas mujeres adoptaron un vestido religioso —una túnica de lana gris o blanca con capucha y velo; pero no tenían un modo único de vida (...) La mayor parte de las beguinas, sin embargo, se constituyeron en comunidades religiosas no oficiales, viviendo juntas en una casa o grupo de casas.²³

El personaje Ludovico, en su peregrinaje por Europa, llega a “El beguinaje de Brujas”, donde es inmediatamente recibido y protegido:

una voz de mujer inquirió quién turbaba la paz del lugar en esa hora profana y dijo que nada podía ofrecérsele allí a los peregrinos, pues el beguinaje estaba afectado de interdicción papal (...) la puerta se abrió y más de veinte mujeres encapuchadas, con túnicas de lana gris y velos

²³ *Ibid.*, p. 174.

sobre los rostros, observaron en silencio el ingreso de la crujiente carreta al prado del beguinaje (p. 576).

Allí conoce a la hermana Catarina, la santa (personaje histórico) que grita haberse convertido en Dios.

En esta parte de la novela, el relato que Ludovico hace al Señor de sus andanzas por el mundo, alternan tres historias. Siguiendo la maldición de una gitana, dos de los hermanos sueñan lo que el tercero vive durante treinta y tres días y medio. Uno de ellos es profeta de la hermandad del Libre Espíritu y es el que actúa en el convento de las beguinas. También dirige las bandas de *pauperes* que anuncian un mundo sin opresión, sin hambre, sin prohibiciones, “sin falsos dioses, ni falsos papas ni falsos reyes” (583), sin pecado, pues el hombre libre no lo conoce. En la comunidad, todo es de todos, no hay propiedad privada (incluyendo en ello a las mujeres). Aquí llamado Balduino, allá Federico, Carlos, Tanchelmo... Su nombre es el de los profetas que anunciaban un nuevo milenio en la Edad Media.²⁴ La meta del heresiarca es París, y en su discurso repite lo que las bandas gritan en el primer capítulo de *Terra nostra*. Se comprueba así que el París de 1999 vive el final del milenio y el preámbulo de la tercera edad del hombre, anunciada desde la Edad Media. Se le antepone, sin embargo, el tiempo del Apocalipsis.

París es nuestra meta, allí donde el pensamiento es placer y el placer pensamiento, la capital del tercer tiempo, el escenario de la lucha final, la última ciudad, allí donde el persuasivo demonio inculcó una perversa inteligencia a algunos hombres sabios, París, fuente de toda sabiduría, marchemos con estandartes y cirios encendidos en pleno día, flagelémonos

²⁴ Véase *Idem, passim*.

en plena calle, amemos a campo abierto, dolor y encanto de la carne, de prisa, sólo tenemos treinta y tres días y medio para terminar nuestra cruzada (583-584).

El segundo de los muchachos vive episodios de la literatura. Se encuentra con el Quijote, quien le cuenta su vida y hechos de la juventud, donde el Quijote fue a su vez don Juan. Al final, le ofrece al muchacho seguir viviendo su vida por él. El destino del joven es seguir viviendo la vida de don Juan (como efectivamente sucede en la novela una vez que llega a El Escorial). Si el Quijote es un personaje que pertenece a un mundo en transformación, don Juan es ya el personaje entrado en la modernidad: individualista, atrevido, toma aquello que desea.

El tercero vive la conquista del Nuevo Mundo. En este punto del relato la narración es un resumen de lo que se nos cuenta en la segunda parte de la novela, *El Nuevo Mundo*. Aquí los capítulos se titulan: "Pedro en la playa", "Ultima Tule", "Primer hombre", "La Señora de las Mariposas", "El sueño circular". La diferencia es que lo recordado por el peregrino del Nuevo Mundo en la segunda parte son cinco días (los enmascarados) de su estancia-sueño en las lejanas tierras. El resumen de esta parte es el de los veinte restantes.²⁵ Si los anteriores son los días que el joven supo quitar a la muerte, días de gracia, inteligencia y buenas acciones, éstos lo son de muerte, violencia, destrucción.

valióse de todas las tretas del pícaro, engañó, asumió el papel de un dios blanco y rubio que debía, según las leyendas de los naturales, regresar

²⁵ Recordemos que el calendario azteca dividía el año de 365 días en 18 meses de 20 días cada uno, lo que totaliza un total de 360. Los cinco días restantes, *nemontemi*, son los llamados enmascarados.

por el oriente, aceptó los dones, pidió que todo se lo convirtieran en oro, se cargó de pesadas taleguillas, enamoró a las mujeres, desplegó todas las facetas de la astucia, exigió sacrificios en su nombre, presidió los fastos de la muerte, más, más, siempre más, el dios es insaciable, explotó la debilidad, el temor, ordenó la muerte de los viejos, por inservibles, de los jóvenes, por alimenticios, de los niños, por inocentes, enfrentó a pueblo contra pueblo, exigió la guerra como prueba de devoción, conoció el incendio de las aldeas (...) así creó una cadena de exacciones, peor que cualquier servidumbre antes conocida en estas tierras: se justificó diciendo que todo lo hizo para sobrevivir; un hombre solo contra un imperio (588).

Las escatologías (revolucionarias) anunciaban la inminencia de una catástrofe que terminaría con el mundo presente (dominado por la tiranía) e iniciaría uno nuevo, paradisiaco y regido por la libertad, ideas que fueron perseguidas por heréticas porque atentaban contra el historicismo de la Iglesia. El cristianismo aceptó pronto, en contra de la tendencia mítica de sus primeros tiempos de persecución, que el paraíso futuro era algo bastante lejano y que el mundo presente era finalmente el mejor de los posibles. La Iglesia aceptó a la Historia y persiguió el resurgimiento del mito de renovación universal. La característica general de estos movimientos es que describen la salvación como colectiva, terrestre (no se realiza en un mundo futuro sino en el presente), inminente, total y milagrosa.

En el caso de *Terra nostra* no se trata sólo de la presencia de estos movimientos. En el final, mito y escatología se dan la mano en la fusión de los dos protagonistas principales, Celestina y Polo, en el andrógino: el ser humano inicial que se había escindido vuelve a recuperar su unidad original. El mundo puede volver a comenzar. Es la posibilidad de la regeneración. Si a lo largo de

la novela se trabajan elementos de dispersión y diferencia, si lo plural y polifónico es lo que lucha por salir, al final la unidad triunfa en la unión de los protagonistas.

Una buena parte de la descripción de estas sectas heréticas está tomada del estudio de Norman Cohn *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. En los agradecimientos el propio Fuentes reconoce su deuda con este libro, así como con el de Frances Yates, *El arte de la memoria*.

Revisando esta obra leemos que Caesarius von Heisterbach, el cronista citado en la carta de la p. 18 de *Terra nostra*, escribió realmente en el siglo XIII el *Dialogus miraculorum*, donde abogaba por la libertad del espíritu y decía que la salvación no dependía del cumplimiento de los sacramentos o de las leyes de la Iglesia. No creía en la resurrección de los cuerpos y sí en la libertad para todos.

Cornelius Agrippa (el nombre con el que es bautizado el primer niño que nace en la novela es Juan Agrippa, “aunque en otro tiempo, hijo de Polo”), escribió en el siglo XV *De occulta philosophia*, obra en la que se ocupa de las distintas magias, la natural y la religiosa. Fuertemente influido por la cábala, intenta explicar las predicciones de Joaquín de Fiore a través del poder oculto de los números.

Según Morley, el biógrafo de Agrippa, éste pensaba que nada es increíble a pesar de ser maravilloso. Podemos llamar increíbles a las cosas cuando se oponen a lo que nosotros creemos que son las leyes universales. Lo que hoy nos parece inverosímil puede ser cierto en otra época. Esta idea abre *Terra nostra* y se va repitiendo a lo largo de la novela (“Increíble el

primer animal que soñó con otro animal. Monstruoso el primer vertebrado que logró incorporarse sobre dos pies (...) apenas se repite, lo extraordinario se vuelve ordinario y, apenas deja de repetirse, lo que antes pasaba por hecho común y corriente ocupa el lugar del portento”, p. 13).

Cohn nos informa que los flagelantes aparecieron en Europa en el siglo XIII. Marchaban en grupos de número no muy elevado y cada uno tenía un jefe y dos tenientes, al primero de los cuales debían obediencia. En las ceremonias cantaban himnos (véase *Terra nostra*, p. 25) y se azotaban en ciertos momentos usando un látigo con cuatro puntas de hierro (*Ibid.*). Predicaban que si la práctica era continuada durante 33 días y medio (*Ibid.*) ella lavaría todo vestigio de pecado en el alma y haría al penitente puro como cuando nació.

La Santa Sede condenó a los flagelantes por herejes en 1349, ya que esta eficacia de la penitencia negaba el valor de los sacramentos. A ellos se unió después la hermandad del Libre Espíritu.

Aunque la de Fuentes es una hermandad de flagelantes, algunas de las ideas expresadas pertenecen a las profesadas por la Hermandad del Libre Espíritu. Según Celestina, proclaman que “todos somos divinos” (p. 33): Dios es todo, todo es Dios, todo le pertenece a Dios; cuando el hombre se libre de todo lo que lo ata a los sentidos, podrá hacer lo mismo que Dios, por esa razón debe mendigar y no atarse a un trabajo diario. Cuando el narrador describe la llegada a Saint-Sulpice del grupo de flagelantes, utiliza para su descripción los textos de la época; se ajusta a lo que la historia dice de ellos: van con “escarapeles tricolores y banderines surtidos”, los niños llevan “banderas y cirios encendidos”, no

aceptan comida de las mujeres, usan como vestimenta una falda de yute que cae de la cintura a los tobillos, se colocan en círculo y adoptan posturas que indican la transgresión que han cometido.

J.F.C. Hecker (mediados del XIX) dice que uno de los flagelantes, después de la penitencia, se levantaba y leía una carta donde decía que aquellos que habían hecho penitencia por la gracia e intersección de la virgen y los ángeles, participarían de la Gracia Divina. Este pronunciamiento era siempre recibido con asombro por los concurrentes (véase *Terra nostra*, p. 25). La frase de la novela, sin embargo, (“Nec in aerea vel qualibet alia carne ut quidam delirant surrecturos nos credimus, sed in ista, qua vivimus, consistimus et movemur”) no coincide con la de Hecker sino con la de la Hermandad del Libre Espíritu, que no cree en la resurrección y explica que sólo existimos en esta vida.

La descripción que hace Celestina de estas bandas que arrasan caminos e infunden el terror allí por donde pasan, mezcla de miserables, vagabundos, aventureros (y enamorados) corresponde con la descripción que hace Norman Cohn de las bandas de “pauperes” que proliferaron en Europa a partir de la primera cruzada. Estas bandas eran siempre guiadas por un “peregrino” (normalmente laico) que se consideraba a sí mismo como el “elegido” para destruir las bases de esa sociedad feudal e iniciar el comienzo de un milenio que supondría la liberación de los pobres, el reino de la abundancia. Al final de ese milenio vendría el fin del mundo.

En el discurso descriptivo de Celestina se mezclan el discurso histórico de estas bandas y el del narrador, que introduce desde el presente elementos de la historia más reciente, como las nociones de progreso, individualismo, historia:

Esperan el milenio que habrá de iniciarse este invierno, pero no como una fecha sino como una oportunidad de rehacer el mundo (...) cantan que un pueblo sin historia no se redime del tiempo, pues la historia es un tejido de instantes intemporales. Ludovico es el maestro; enseña que la verdadera historia será vivir y glorificar esos instantes temporales y no, como hasta ahora, sacrificarlos a un futuro ilusorio, inalcanzable y devorador, pues cada vez que el futuro se hace instante lo repudiamos en nombre del porvenir que anhelamos y jamás tendremos.²⁶

Hay otro signo en alguno de los personajes de *Terra nostra* (los tres náufragos, entre ellos el descubridor del Nuevo Mundo), la cruz de carne en la espalda y los seis dedos en cada pie, que tiene su origen también en las creencias religiosas medievales. Sabemos por Norman Cohn que Raimundo de Aguilers relata la historia de un campesino a quien se le apareció San Andrés para decirle dónde estaba sepultada la santa lanza. Afirma también que cuando ciertos pobres mueren se encuentra entre sus omoplatos la cruz de carne. Señal indudable de elección divina, algunos creían que había marcado a Carlomagno y que lo haría con el emperador que en los últimos días se dirigiría a Jerusalén conduciendo a los pauperes. Otros pensaban que marcaba la promesa de Cristo de conducir a tal persona a la victoria y que en su momento sería coronado.

De cualquier modo, es una señal divina, marca de rebeldía, que indicará a quien habrá de tener un papel importante en el milenio anterior al fin de los tiempos.

²⁶ *Terra nostra*, p. 33. Las cursivas son mías. Estas palabras pueden ser encontradas en muchos de los recientes discursos de Fuentes sobre el pasado y futuro de América Latina. Son también la enunciación de la visión de la historia del autor y del proyecto de la novela. Estas palabras habrán de repetirse de diferentes formas en distintos momentos de la novela.

La cosmogonía y la escatología son las dos caras de una misma moneda, dice Mircea Eliade. La escatología no es sino la profecía de una cosmogonía en el futuro. El mundo en el que se vive, degenerado y sumergido ya en el pecado, va a ser destruido por una catástrofe universal que será el comienzo de un nuevo mundo regido por la libertad. Cosmogonía y escatología se unen en el capítulo final de *Terra nostra*.

Sin embargo, hay personajes que desmienten esta posibilidad de la edad de oro en el futuro. Ludovico recoge la frase de otro personaje, el mago de Alejandría: la edad de oro está en la historia, el momento es aquí y ahora. Ludovico rechaza las utopías y las "visiones paradisíacas intemporales". Si hacemos caso del final y olvidamos lo que precede, tendríamos un final cerrado, una vuelta a la unidad andrógina que es finalmente una vuelta y una repetición de los orígenes. Si la novela trabaja la *difusión* (hay múltiples reencarnaciones de personajes y a menudo se repite la idea de que se necesitan múltiples vidas para integrar una personalidad y un destino; continuar este destino es lo que hace Celestina cuando besa en los labios a otra muchacha; será la nueva la que continúe la misma vida) y la visión múltiple y abierta, el final conduce a la *fusión*. Parecería que la espiral viqueana (fruto de la fusión del tiempo lineal y el circular) decide finalmente ceder el lugar al círculo fatal. El Nuevo Mundo repite al Viejo. Pero en el final Carlos Fuentes recuerda la frase marxista de que la historia se repite dos veces, la primera como tragedia y la segunda como farsa.²⁷ ¿Qué es *Terra nostra*, la farsa o la

²⁷ "Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal se producen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar:

tragedia? El narrador es consciente de esta dualidad. En el primer capítulo, cuando Polo se interroga acerca de los extraños acontecimientos que se desarrollan en París, dice: "El espectáculo estalló ante su mirada y le arrancó de la actitud nostálgica, temerosa, pensativa. Circo o tragedia, ceremonia baustismal o vigilia fúnebre, el evento había resucitado un sentimiento ancestral" (21). Y al final, en el último capítulo,

no habrá más vida, la historia tuvo su segunda oportunidad, el pasado de España revivió para escoger de nuevo, cambiaron algunos lugares, algunos nombres, se fundieron tres personas en dos y dos en una, pero eso fue todo: diferencias de matiz (...) la historia se repitió, la historia fue la misma, su eje la necrópolis, su raíz la locura, su resultado el crimen, su salvación, como escribió el fraile Julián, unas cuantas hermosas construcciones e inasibles palabras. La historia fue la misma: tragedia entonces y farsa ahora, farsa primero y tragedia después... (779).

Terra nostra es más tragedia que farsa. Aunque se plantea como una obra teatral, no es la clave humorística, circense la que predomina, sino más bien la solemnidad. Tragedia porque la novela pretende un efecto catártico: reviviendo el pasado, conociéndolo e imaginando otras posibilidades, impedir que se repita. Y si *Terra nostra* es la tragedia, queda abierta la puerta para la tercera oportunidad, la tercera edad que podría comenzar en el amanecer del nuevo milenio.

...la tragedia propone la difícil contienda de los valores, no la de las virtudes; no promete que el conflicto pueda resolverse para siempre;

una vez como tragedia y otra vez como farsa." Carlos Marx, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Ariel, 1968, p. 11.

sólo ofrece la esperanza de que nuestros desastres, catárticamente y con el paso del tiempo, se transmuten en conocimiento personal y colectivo.²⁸

Aunque ésta es una lectura, porque el final es fundamentalmente ambiguo.

EL MITO DE LA UNIDAD

Según va uno adentrándose más y más en la complejidad de *Terra nostra*, se adquiere la certeza de que su estructura, sus temas principales, sus motivos, viven en torno al mito. Decíamos que el número 3 desempeña un papel estructural en la novela. Son tres los capítulos (*El Viejo Mundo*, *El Nuevo Mundo*, *El Otro Mundo*), los náufragos, las eras por las que atraviesa la humanidad (se está al borde de la tercera), las partes en que la cábala divide el mundo, y hay toda una filosofía, que se desparrama por las tres partes del libro, acerca de la trinidad y la unidad. El Señor de la Memoria del Nuevo Mundo y el sabio doctor de la sinagoga del Tránsito en la judería de Toledo (en la tercera parte), le explican al peregrino-descubridor y a Ludovico, respectivamente, el significado del número 3: "Cuanto es eternamente, lo es tres veces (...) Uno es la raíz de todo. Dos es la negación de uno. Tres es la síntesis de uno y dos. Los contiene a ambos. Los equilibra. Anuncia la pluralidad que le sigue. Es el número completo (...) La reunión de los tres tiempos. Presente, pasado y futuro. Todo concluye. Todo se inicia" (533).

²⁸ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo...*, *op. cit.*, pp. 103-104.

Tres es la verdadera unidad creativa. No la unidad que conlleva la permanencia, el no movimiento, sino la que resuelve la dispersión de los contrarios, la que permite la reconciliación. Lo uno como la suma de las partes, la unidad de lo múltiple y el punto de reunión de los opuestos. La unidad, vista en un sentido neoplatónico, como fundamento de la multiplicidad. En todas las culturas que aparecen mencionadas en la novela (la egipcia, la azteca) hay en la narración de sus orígenes tres dioses (Isis, Osiris y Set; Quetzalcóatl, Espejo Humeante, Coatlicue) que luchan entre ellos y provocan la muerte de uno y con ella la dispersión, la lucha. El deseo que se impone Ludovico es el de romper este *factum*, este eterno retorno de lo mismo y hacer que sus tres hijos-náufragos “actúen” en la historia (rompan con el mito, de alguna forma) y provoquen un futuro diferente. Ludovico recorre con sus tres hijos adoptados y en edad de aprendizaje los escenarios europeos de “el otro mundo”, allí donde viven culturas diferentes a aquella en la que persiste el Señor del Escorial (el rey de la España del XVI, mezcla sobre todo de Felipe II, Carlos I y Carlos II el Hechizado, representantes del deseo de unidad en el sentido negativo, de la permanencia de las cosas, de la ortodoxia y la inmovilidad). Vive en la judería de Toledo y penetra en los misterios de la Cábala y el Zohar; va a Alejandría y conoce la cultura árabe; vive con la comunidad de los ciudadanos del cielo cerca del Mar Muerto; va a Spalato, al palacio de Diocleciano, en la costa del Mar Adriático. Permeado de la pluralidad de culturas y creencias, dice:

Vamos a darle nuevo curso a esta confusión de creencias, rebeldías, aspiraciones, vamos a reunir las con mi sueño de la playa, el milenio

prometido tendrá lugar dentro de la historia y será distinto de la Eternidad, el mundo se renovará dentro de la historia, sin opresiones, Pedro, sin prohibiciones, Celestina, sin plagas, Simón, sin dioses, Ludovico: no regresaremos a la edad de oro original, no la encontraremos al terminar la historia, la edad de oro está dentro de la historia, se llama futuro, pero el futuro es hoy, no mañana, el futuro es presente, el futuro es ahora, o no hay tal tiempo; el futuro somos nosotros, ustedes, yo... (556).

Romper con la cadena de reencarnaciones y repeticiones infinitas es el deseo de Ludovico. Actuar en la historia pero sin sacrificar el pasado, los mitos, los deseos, las utopías, en aras de un futuro escatológico. Esta es una de las líneas temáticas de la novela que van elaborando la idea de la historia de Carlos Fuentes.

Revive lo que se remonta a una sola cosa; declina lo que prolifera sin concierto, le dice el anciano Señor de la Memoria al peregrino del nuevo mundo.

Tres hombres dándose la manos (...) forman un círculo y se aprestan a ser un solo hombre, como en el principio. Tres aspiran a ser uno. Uno es perfecto, es el origen de todo, uno no se puede dividir entre nada, cuanto puede dividirse es mortal, lo indivisible es eterno, tres es el primer número después de uno que no puede dividirse entre nada, dos es todavía imperfecto, puede cortarse por la mitad, tres sólo puede degenerar en seis, nueve, doce, quince, dieciocho o regresar a uno, tres es el cruce de caminos: la unidad o la dispersión, tres es la promesa de la unidad (395).

En el mundo del mito son muy frecuentes los dioses andróginos (masculinos-femeninos). Entre los griegos, Eros y Hermafrodita son los más conocidos. La Cábala medieval también representaba al Verbo Encarnado como andrógino. Refiere

Joseph Campbell²⁹ que algunos comentarios judíos al Génesis (“Cuando el Todopoderoso, bendito sea, creó el primer hombre, lo creó andrógino”) dicen que a la creación diferenciada de lo femenino siguió la caída de la perfección en la dualidad, y a ella el descubrimiento de la dualidad del bien y del mal:

Esta es la versión bíblica de un mito conocido en muchos países. Representa una de las formas básicas de simbolizar el misterio de la creación: la eternidad que se convierte en tiempo, la división de uno en dos y luego en muchos, así como la generación de vida nueva a través de la conjunción de dos. Esta imagen está al principio del cielo cosmogónico, y se encuentra con igual propiedad al terminar el héroe su jornada, en el momento en que la muralla del Paraíso se diluye, se encuentra y se recuerda la forma divina; y se recobra la sabiduría.³⁰

Al final de la jornada del héroe de *Terra nostra*, Polo Febo, cuando lo disperso y las reencarnaciones han sido recordadas y vividas, y la unidad intuida, se recobra la sabiduría en la vuelta al andrógino. Como en las enseñanzas de la cábala, a lo largo de la novela el héroe recuerda sus múltiples reencarnaciones, pero alcanzada la perfección y el conocimiento, se une a su otra mitad original (Celestina) en una ceremonia ritual que cierra la novela y abre ante el lector un cúmulo de posibilidades. Polo alcanza la unidad que es el comienzo de todo.

Junto con la unidad, obtiene la identidad, esa tierra de nadie de los mexicanos que mencionaba Carlos Monsiváis. A la identidad se llega por medio de un conductor: la memoria. En esta

²⁹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959.

³⁰ *Ibid.*, p. 143.

ocasión el triángulo se forma entre la vida, la muerte y la memoria. Esta es el camino que conduce a la vida. El Escorial, El Señor, su madre la Dama Loca, la España cerrada a cal y canto que nace en 1492 con la expulsión de los judíos y que se continúa con la de los árabes y la imposición en América de los mismos valores que se imponían en la península, representan la muerte. El propio Señor aparece siempre rodeado de excrementos, maloliente, encerrado, arrastrando por los campos de Castilla los cadáveres de los treinta reyes que le precedieron y que quiere reenterrar en su mausoleo de piedra, hermético, de El Escorial (muy cerca de El Escorial levantó el dictador Francisco Franco, ya en nuestro siglo, otro símbolo pétreo de la inmovilidad y la continuidad de estos valores, el Valle de los Caídos).

No quiero que el mundo cambie (...) para llegar al cielo, para que el cielo mismo exista, este mi mundo actual no debe cambiar, pues sólo de su infinito horror puede nacer, por contraste, la infinita bondad del cielo (161).

Otra serie de personajes están en el lado de la vida: Ludovico y Celestina. Los tres náufragos-hijos adoptivos de Ludovico, y Polo Febo, están en tránsito. Deben recuperar la memoria de lo que fueron, de lo que pudieron haber sido, deben imaginar todas las posibilidades de la vida, vislumbrar las múltiples caras del mito para, con la sabiduría a cuestas, apostarle al cambio. Entre el cambio y la permanencia, se ubica la memoria.

La memoria del Señor, cuando recuerda su pasado, es una "memoria negra y brillante, turbia y líquida memoria de lo inmediato". Brota de la negación del movimiento, del cambio, y como aquel que la convoca, es negra y turbia.

La memoria a la que le apuesta Carlos Fuentes es creativa. En esa preocupación por el “estado de la ciudad” que le caracteriza, México (y América Latina), su pasado, su historia, su futuro, el olvido a que se ha sometido su historia (retocada con frecuencia), están presentes de una forma obsesiva.

La filosofía mística del judaísmo

Esta filosofía, que se concentra en la Cábala y el *Zohar*,³¹ nutre buena parte de las ideas principales que dan forma a la filosofía de la historia representada en la novela. Ludovico y Celestina³² le cuentan alternadamente al Señor su peregrinaje por otras ciudades, en especial Toledo, cuna del mundo judío español expulsado en 1492. Ludovico y los tres niños (hijos del Señor padre de Felipe con una loba, con Celestina y con la Señora) marcados por los signos de la rebelión: una cruz de carne en la espalda y seis dedos en cada pie, viajan también a Alejandría, a una aldea del desierto cerca del Mar Muerto donde viven los llamados “ciudadanos del cielo” (unidos por la voluntad de poseerlo todo en comunidad y de acceder al conocimiento por medio de la contemplación y el acercamiento a la naturaleza; allí viven diez años), a Spalato (en las costas del Mar Adriático), a Venecia, Brujas, La Mancha. Este peregrinaje (que es huida del mundo cerrado de la España del

³¹ El *Zohar* o *Libro del Esplendor*, interpretación de las Sagradas Escrituras, fue escrito en la España de las tres religiones a finales del siglo XIII.

³² La presencia de Celestina en *Terra nostra* se presta para diferentes significados y simbolismos. Uno de ellos tiene que ver con que a Fernando de Rojas se le acusara de judío converso y que su obra, *La Celestina*, sea una forma de criticar el mundo cristiano y de hacer que el discurso judío penetre en la literatura.

Señor tras la represión de las comunidades) es también un viaje al interior del conocimiento. Ludovico aprende de otras formas de concebir el mundo. Celestina accede al conocimiento de lo que es la mujer, antigua diosa porque era dueña de una sabiduría más profunda que la de los hombres.

Toledo es uno de los centros culturales más importantes de la Edad Media (capital del reino de Castilla) y una ciudad emblemática porque durante siglos convivieron en ella las tres culturas monoteístas: la cristiana, la islámica y la judía. En el siglo XII se funda allí la llamada Escuela de Traductores de Toledo, centro de reunión de eruditos, escribas y traductores de las tres lenguas, que ofrecieron a Europa, durante siglos, versiones en latín de las obras árabes y hebreas más importantes. En esta ciudad, Ludovico se acerca a otros saberes. Le dice uno de los doctores de la sinagoga del Tránsito:

Lee; traduce; hemos salvado muchos pliegos que de Roma viajaron a la gran biblioteca de Alejandría y de allí, salvados de las grandes destrucciones durante la guerra civil bajo Aureliano y más tarde del incendio cristiano, fueron traídos a España por sabios hebreos y arábigos, salvados aquí también de bárbaros godos y celosamente guardados por nosotros, pues las distintas fes se alimentan de una común sabiduría. No sé cuál sea la tuya, ni te interrogo al respecto. Hijos del libro somos, judíos, moros y cristianos, y sólo si aceptamos esta verdad viviremos en paz unos con otros. Lee; traduce; vence tus propios prejuicios, que todo hombre los tiene; piensa que muchos hombres vivieron antes que nosotros; no podemos despreciar su inteligencia sin mutilar la nuestra (526).

Los capítulos titulados “La Cábala”, “El Zohar”, “Los Sefirot”, “El número tres”, “Dos hablan de tres”, “Espectro del tiempo”, son disertaciones, en un lenguaje filosófico, acerca del origen según

la Cábala y según Carlos Fuentes, pues ahí se mezclan muchas cosas. A la Cábala pertenecen algunas de las enseñanzas que retoma Ludovico pero que se repiten a lo largo de *Terra nostra* a veces por el narrador, otras por alguno de los personajes. Una de ellas es que todas las almas humanas existieron en presencia de Dios antes de descender al mundo, por lo cual, aquello que el hombre aprenda en la tierra, lo habrá sabido antes en el cielo. No existe el descubrimiento a partir de la nada. ...”cuanto ha existido en el pasado existirá también en el porvenir, y cuanto será ya ha sido. Y siendo esto así, nada nace y nada perece de una manera absoluta. Las cosas, simplemente, cambian de lugar” (529). Permanecen los lugares, múdanse los tiempos. Es la filosofía de las transformaciones que alimenta la estructura de *Terra nostra*.

Pero antes de venir al mundo, cada alma se compone de una mujer y un hombre reunidos en un solo ser. Al descender a la tierra, las dos mitades se separan y vanse a animar dos cuerpos diferentes. Conforme a las obras que hagan y a los caminos que sigan en la tierra, las almas, si obras con amor y siguen los caminos del amor, volverán a reunirse al morir, mas si no lo hicieron, las almas pasarán por tantos cuerpos como sea necesario para que encarnen al amor (529).

El propio Carlos Fuentes proporciona en *Cervantes o la crítica de la lectura* las raíces de esta filosofía. Pico della Mirandola introduce las enseñanzas de la Cábala y del Zohar judíos y su concepto del mundo mutante y recreable. Giordano Bruno ve al universo animado por una tendencia incesante a la metamorfosis: cada ser posee en sí mismo el germen de formas futuras que son la garantía de su carácter infinito.

En la novela presenciamos un mundo en transformación habitado por seres que reencarnan o que transmiten la sabiduría alcanzada a otros semejantes a ellos. “Una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad”, dicen varios personajes a lo largo de la novela (Ludovico, Toribio). El protagonista, Polo Febo, el que conocemos en el primer capítulo de la novela viviendo en el París de fin de milenio, es la reencarnación del peregrino que descubre el Nuevo Mundo, reencarnación a su vez de Juan Agrippa. Polo Febo posee también atributos del Cronista (Cervantes): es manco, y puede ser también su reencarnación. Juan Agrippa es en la novela el nieto legítimo de Augusto, el emperador romano, asesinado por Tiberio para usurpar su sucesión. Esta leyenda se une a la historia de Cristo y su símbolo de la cruz, asociado al dolor, a la muerte. Tiberio condena a los pueblos que quieran repetir la historia romana de unidad, a luchas interminables entre ellos, en nombre de la cruz, y a que estas guerras intestinas lleven a fragmentaciones y multiplicaciones sin fin.³³

Resucite un día Agrippa Póstumo, multiplicado por tres, de vientres de lobas, para contemplar la dispersión del imperio de Roma; y de los tres hijos de Agrippa, nazcan más tarde otros nueve; y de los nueve, veintisiete, y de los veintisiete, setenta y uno, hasta que la unidad se disgregue en millones de individualidades, y siendo todos César, nadie lo sea (...) Y sucedan estas cosas en todos los confines deshebrados del

³³ El nombre de Juan Agrippa es una invención de Carlos Fuentes. Enrique Cornelio Agrippa escribió en el siglo XVI una obra titulada *De vanitate scientiarum* (1530), donde hay un capítulo titulado “De arte memorativa”. En este libro condena todas las artes ocultas que años después incluiría en *De occulta philosophia* (1533), según Frances Yates (*op. cit.*), el más importante libro renacentista sobre Cábala y Hermetismo. Esta obra influiría mucho en Giordano Bruno.

imperio, lo mismo bajo las secretas arenas egipcias donde se sepultan los misterios trinitarios de Isis, Set y Osiris, que bajo el árido sol de la España rebelde y descontenta (702).

Celestina, aunque no reencarna, va transmitiendo (en vida) su sabiduría a otras mujeres por medio del beso con los labios tatuados (signo de su memoria). “Los labios son la vida. La boca es la memoria. La palabra lo creó todo” (548), parece ser su enseñanza. Su ley es también la mudanza. La madre Celestina, dice Carlos Fuentes en *Cervantes o la crítica de la lectura*, anuncia la fatalidad del cambio; es la nostalgia del origen. A caballo entre dos mundos, el de la realidad y el de la magia, cumple una función de maga: la de recordar el origen y la tradición, el mito de la fundación en el alba de la historia. En este sentido, la mujer que carga con los atributos de Celestina se opone al hombre como el mito a la historia.

El Nuevo Mundo repite algunos de los misterios del Viejo, entre ellos el misterio trinitario al que condena Toribio en la época romana, el cual también sucede en Egipto. La lucha entre la unidad y la trinidad parece repetirse en todas las culturas. Gonzalo de Ulloa, judío converso, padre de Inés, encuentra que en ambos mundos rigen las mismas formas de poder: “reflexionad seriamente sobre cuanto hemos oído (...) y encontraréis una espantable semejanza entre las razones que animan al Señor y las que rigen la vida del mundo nuevo: el poder es un desafío fundado en la ofrenda de algo para lo cual no existe contrapartida posible.” (507).

Una eterna repetición es la herencia del Señor en su segundo testamento:

esto les heredo: un futuro de resurrecciones, que sólo podrá entreverse en las olvidadas pausas, en los orificios del tiempo, en los oscuros minutos vacíos durante los cuales el propio pasado trató de imaginar al futuro. Esto heredo: un retorno ciego, pertinaz y doloroso a la imaginación del futuro en el pasado como único futuro posible de mi raza y de mi tierra (317).

Otra de las enseñanzas de la Cábala, pasada por el tamiz de la novela, es el valor del número tres, suma de la sabiduría, la inteligencia y la ciencia. Cuanto es eternamente, lo es tres veces. Es la reunión de los tres tiempos, presente, pasado y futuro. En *Cervantes o la crítica de la lectura* Fuentes recuerda que Occidente se piensa a sí mismo en tríadas. Las estructuras y articulaciones religiosas de los indoeuropeos son tripartitas. En el tarot, el número 3 significa solución armónica del conflicto de la caída, incorporación del espíritu al binario.

Cuanto existe, todo lo formado por el Anciano (...) proviene de un macho y de una hembra. El padre es la sabiduría que ha engendrado toda cosa. La madre es la inteligencia (...) De esta unión nace un hijo (...) Su nombre es el conocimiento o la ciencia. Estas tres personas reúnen en sí mismas cuanto ha sido, es y será (...) Y así el Anciano es representado por el número tres, y existe con tres cabezas que no forman más que una sola (530).

El número tres es en ocasiones la condena a la dispersión; en otros, como sucede en la Cábala, es el medio para evitar la dispersión. Aunque éste es el sentido predominante en *Terra nostra*, ambos conviven de forma ambigua. Lo que predomina es la idea del 3 como suma de los tiempos presente, pasado y futuro. En el 3 todo concluye y todo se reinicia. El 3 es como el 1.

Los tres muchachos son los

hermanos fundadores, comunes a todas las razas, a todos los pueblos, los mismos, con distintos nombres, los que nombraron, los que cayeron, los que volvieron a fundarlo todo sobre la ruina de la primera creación, haciéndose parte de ella, la gracia, Pedro, la gracia eficaz, liberada en la historia, encarnada en el presente (...) tres, siempre tres, un sueño en Alejandría, una reclusión en Palestina, una profecía en Spalato, una memoria en Vanecia, una cruzada en Flandes, una peregrinación al nuevo mundo, un encuentro en La Mancha, caminos de la libertad, encuentros y desencuentros (...) la creación es eterna, se repite una y otra vez como los sueños de estos muchachos, son los fundadores, los hermanos que no han podido repetir, esta vez, el crimen de hermano contra hermano, como estaba escrito, porque yo les cuidé, yo intervine (591).

Una vez más esto nos conduce al final de la novela. Polo y Celestina se unen amorosamente (el amor es el medio; si obran con amor, volverán a unirse en el momento de la muerte, decía el sabio de la sinagoga del Tránsito) en el andrógino que producirá de nuevo, quizás, la dispersión. La novela no dice qué hay después. Si todo se reinicia y de nuevo se repite, o si es un comienzo que, por asimilar el pasado (la *Terra nostra*) puede romper con la cadena de repeticiones infinitas. De cualquier modo, lo que reivindica este final es el valor del mito frente a la historia, la alternativa de la imaginación, del mito, de la literatura. La otra cara de la historia que es *Terra nostra*.

La Cábala nos habla también del carácter andrógino de la primera divinidad. Le dice el Diablo a Celestina:

el primer ser creado era a la vez masculino y femenino, hecho a imagen y semejanza de la Divinidad que unía ambos sexos (...) expulsaron a la mujer del Paraíso, la hicieron culpable de la caída. Nada de esto es cierto,

es sólo la mentira indispensable para fundar el poder de los hombres, un poder sin misterio, cruel, divorciado del amor, separado del tiempo real, que es el tiempo de la mujer, que es tiempo simultáneo: el poder del hombre, capturado dentro de la mera sucesión de hechos que al progresar en línea recta, a todo y a todos conduce a la muerte (532).

Carlos Fuentes comparte esta aseveración del Diablo que se repite por otros personajes en la novela; es una idea que encontramos en otras obras, como *Aura*, y que da sentido al final de *Terra nostra* también, a la vuelta al andrógino en las personas de Polo y Celestina. El tiempo lineal del que habla el Diablo, el tiempo cruel y progresista de los hombres es negado en *Terra nostra*. Aquí los tiempos y los espacios se mezclan, negando la sucesión lineal, en dos escenarios: El Escorial y París. El tiempo lineal está representado en *Terra nostra* por los deseos de Felipe y Guzmán. El tiempo simultáneo, que es el que se define como el de la mujer (siguiendo las ideas de Jules Michelet pero también de la Cábala) es el que reivindica la novela. El final de la misma es también la fusión de los tres tiempos (presente, pasado y futuro) en el París de 1999.

La divinidad que conciben los cabalistas no sólo es andrógina sino también portadora del bien y el mal. Algunos de los movimientos heréticos medievales (y así aparece también en el *Zohar*) conciben el camino hacia lo sagrado pasando por un descenso a los infiernos del mal. Después viene el ascenso.

El lado negativo de la divinidad estaba representado por una mujer con cuerpo tentador y con capacidades de atracción casi demoníacas. En *Terra nostra* el Diablo visita a Celestina y la incita a despertar sus dotes de adivinadora, de maga, que no es sino este otro lado oculto, oscuro, de Dios.

“¡Cuántos caminos, aun dentro del Occidente medieval van a desembocar en la mujer! En muchos aspectos, la historia de las herejías es una historia de la mujer en la sociedad y en la religión.”³⁴ Esta cita de Jacques Le Goff resume el papel de la mujer en *Terra nostra*. Celestina, la Señora, esposa del Señor, y la madre, son magas y trascienden el tiempo. De ellas, sólo Celestina remonta las aguas del mal y se une a Polo en el andrógino que funde los opuestos.

Según el *Zobar*, sin embargo, la mujer, a pesar de ser considerada la emanación del mal, es también la única puerta de acceso al bien, el único medio para la salvación del hombre.

La mística judía es una de las visiones del mundo que aparecen en la novela pero que traspasan el tejido del discurso para entrecruzarse con el de la estructura, pues la idea del andrógino explica el final de *Terra nostra* y el número tres su estructuración tripartita.

UNIDAD Y PLURALIDAD

Nada es singular; todo puede ser visto y contado de tantas formas como hombres hay. Si el lema de Carlos V-Felipe II-El Señor era *ordinatio ad unum*, las “comunidades” deseaban “llegar a la unidad a través del reconocimiento del pluralismo”, dice Carlos Fuentes en *Cervantes o la crítica de la lectura* expresando una interpretación muy personal y actual que transfiere a *Terra*

³⁴ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986, referencia en el libro de Esther Cohen, *La palabra inconclusa*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991, p. 24.

nostra. Frente al punto de vista único y fijado para siempre, la imagen plana y sin aristas, sin perspectivas, el Renacimiento descubre la pluralidad (realmente, la perspectiva). Marsilio Ficino dice lo que la novela enuncia a menudo: "Todo es posible. Nada debe ser desechado. Nada es increíble. Nada es imposible. Las posibilidades que negamos son sólo las imposibilidades que desconocemos." Copérnico y Heráclito hablan de una realidad cambiante. Todo fluye, todo se transforma. Como en el cuadro traído de Orvieto en la novela, el centro desaparece de la composición y las perspectivas son múltiples. Nicolás de Cusa, recuerda Fuentes en el mismo ensayo-explicación de *Terra nostra*, dice que en cada cosa se actualiza el todo. Pero si todo es posible, todo está también en duda, añade Fuentes. Nada es fijo, las verdades son infinitas. Carlos Fuentes va adaptando distintas ideas del Renacimiento y las va dotando de dimensiones que no tenían en el contexto para llegar a una idea que es central en esta novela: hay que llegar a la unidad pero pasando primero por el pluralismo, entendido éste no en un sentido negativo, como desgarramiento de la unidad, sino de un modo quizá neoplatónico. Lo uno como fuente de toda emanación, al mismo tiempo el principio y la recapitulación de las cosas. El germen del que nace todo, el principio que contiene ya cuanto ha de ser en el curso de su desenvolvimiento, pues los seres son, en rigor, imágenes de esta unidad que es a la vez origen y finalidad.

La unidad del poder en el mundo de Carlos V se basa en el privilegio de poseer el texto único, secreto, sagrado, y por tanto la verdad. Dentro de este conocimiento que asegura su gobierno, el Señor Felipe se permite el lujo de la duda en la escena titulada "El primer testamento", aunque sin sacrificar la unidad que

representa. Finalmente este capítulo es un ejercicio retórico sobre la verdad y el papel de la imaginación en la multiplicación de la realidad. "...duda de lo sobrenatural explicándolo racionalmente, pero duda también de lo que parece natural buscando la explicación mágica, salvaje, irracional, pues ninguna se basta a sí misma y ambas viven una al lado de la otra, como vivió un Dios llamado Cristo al lado de un hombre llamado Jesús." (199-200). El espejo y el cuadro narran otras versiones de la historia de Cristo (en la perspectiva de Poncio Pilatos), versiones que son herejías que circulaban en el Renacimiento. Se niega la inmaculada concepción de María; se habla de dos Cristos, uno divino y otro humano; se dice que fue Simón el que murió crucificado en la cruz; habla José el padre presentándose como el delator ante los romanos y proporcionando la imagen de un Jesús embaucador, que preparaba los milagros; un José resentido por haber sido olvidado, despreciado, humillado, cornudo.

Fuentes muestra en *Terra nostra*, como sucede en el cuadro traído de Orvieto, "la infinita variedad de las formas": "las figuras del cuadro giraban y mostraban la infinita variedad de las cosas". La verdad es múltiple.

Carlos Fuentes no entiende la verdad como una propiedad de las cosas que haya que descubrir, que develar (el valor de verdad es una de las diferencias entre la historia y la ficción). La verdad es más bien una opción verosímil, verdadera si tiene posibilidades de existencia. Lo verdadero no se opone a lo aparente, ilusorio, irreal, inexistente, al menos en el campo de la ficción. Estas otras posibilidades son verdaderas porque posibilitan el conocimiento, descubren finalmente, por otros medios, otras verdades.

Y para poder ver las cosas desde distintas perspectivas, como sucede en el cuadro (“Lo que es eterno es circular, y lo que es circular es eterno. ¡Dios mío, hermano! ¿No te das cuenta de que este movimiento, este cambio, esta generación perpetuas significan que Dios crea, crea sin cesar, animándolo todo, haciéndolo girar todo para su mayor gloria, como si él mismo quisiera ver su creación bajo todos los ángulos, desde todas las perspectivas, en redondo, sin perderse una sola visión de las fluyentes maravillas que concibe?”, 311) la novela ha de girar sobre sus ejes y ofrecer una realidad mutante en el plano no sólo de las acciones (personajes que reencarnan, que se transforman) sino también en el de la narración, como veremos en el capítulo siguiente.

La simultaneidad y la pluralidad es la ambición de Carlos Fuentes: “creer que ha terminado el libro sólo para empezarlo de vuelta, relatarlo todo desde otro punto de vista, de acuerdo con una posibilidad imprevista, en otros tiempos, en otros espacios, aspirando desde siempre y para siempre a lo imposible: una narración perfectamente simultánea” (558).

Flujo, cambio, transformación, reencarnación, movimiento, se oponen en la novela a unidad, permanencia, inmovilidad, singularidad. Dice el Cronista:

alma de cera, eso soy yo, alma de cera, imprímase en ella el continuo movimiento del mundo, añadiendo imaginaciones a imaginaciones. Pues lo único inmutable es el cambio mismo y no, como quisieran mis muy altos Señores, la fijeza que, en un medallón, un soneto o un palacio, les consuele y haga creer que, pensado de una vez por todas, el mundo culminará con ellos, el mundo no se mueve, el mundo respetará lo que es sin preocuparse por lo que puede ser (240).

La oposición entre unidad y dispersión de la que hemos hablado como un tema fundamental en *Terra nostra*, señala también la diferencia entre el mundo medieval y el renacentista. La unidad del mundo cristiano, de sus creencias (porque la presencia de judíos y árabes no rompe con la unidad religiosa cristiana todavía), termina con la Edad Media. La razón se va separando de la revelación; los estados se separan del poder de Roma; los cristianos se dividen con la reforma protestante. El mundo medieval se siente protegido dentro de un mundo herméticamente cerrado. Los límites del mundo temporal, como el del más allá, son conocidos. Es el mundo que protege el Señor Felipe en *Terra nostra*. El Escorial sería el emblema del mundo medieval. Contornos conocidos y cerrados; capa de impermeabilizante para protegerse del exterior.

Fuera, los descubrimientos astronómicos y geográficos rompen con la seguridad de los límites y de los mundos conocidos. Felipe palidece frente al temor a la dispersión de su poder:

nononono, España cabe en España, ni una pulgada más de tierra, todo aquí, todo dentro de mi palacio (...) la razón de mi vida, la duplicación de cuanto existe, encerrado aquí, conmigo (...) no en una extensión sin límite, inalcanzable, multiplicada, el mundo se me escapa de las manos, vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil 501).

La idea de la unidad (idea central en el pensamiento de Pico della Mirandola)³⁵ tiene su origen en la teoría de la unidad y

³⁵ Una de sus obras se titula *De Ente et Uno*.

simplicidad de Dios, opuesta al número. Este es multiplicación, dispersión de la unidad, inferior por tanto a ella.

Unidad pura y simple, sin partición interior ni composición, simplicidad comprensiva que es condensadamente muchos sin explicitarse (...) Frente a ella el número es lo posterior, lo diviso y roto, reunido en unidad a base de juntar en uno muchas piezas, el número como una unidad rota en pedazos que remite cada uno a su unidad primitiva entera, de la que es todavía señal y reflejo. Así se verá a Dios como unidad simple antes de toda dispersión.³⁶

Unidad/Número, multiplicación. O, como dijimos más arriba, filosofía de la unidad/filosofía de las transformaciones. La unidad es el modelo, el objetivo a alcanzar, pues la unidad es Dios. Y el ascenso a la unidad, como en san Agustín, como en la Cábala y como en Carlos Fuentes, se logra por medio del amor.

En el hermetismo de Giordano Bruno, la magia es también un medio para llegar a la unidad (divina) que hay detrás de las apariencias.

Carlos Fuentes mezcla magia, Cábala, hermetismo,³⁷ la ciencia de los números, saberes romanos, cristianos y egipcios. Con toda esta mezcla, convierte a su novela en un *arte oculto*.³⁸ Si Pico della Mirandola mezcla en su pensamiento todas las

³⁶ Pico de la Mirandola, *De la dignidad del hombre*, Madrid, Editora Nacional, 1984, introducción de Luis Martínez Gómez, p.53.

³⁷ Marsilio Ficino traduce al latín el conjunto de escritos conocidos como *Corpus Hermeticum*, descubiertos en el siglo XV. Se creía que estos escritos pertenecían al sabio egipcio Hermes (o Mercurio) Trimegisto. Al ser anteriores a Platón, se suponía que habían influido en el filósofo griego y en el neoplatonismo de Pico o de Ficino. Ficino trató a estos escritos como si fuesen profecías gentiles anunciando la llegada del Cristianismo. Véase Frances Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974, p. 174.

³⁸ La idea del viaje forma parte también de un sistema oculto de la memoria.

filosofías de su tiempo, así actúa también Carlos Fuentes en *Terra nostra*: summa y enciclopedia de los saberes que directa o indirectamente han influido en América latina hasta el presente. La unidad para Pico estaba integrada con la multitud de elementos que tomaba de las distintas doctrinas, a veces no sólo disímbolas sino opuestas. Su "verdad" se conforma de las diferentes opiniones, pues en todas hay elementos de verdad; huye de las ideas absolutas y busca, por medio de todas, una visión de conjunto que le acerque a la unidad. Este perspectivismo o relativismo está también presente en Carlos Fuentes. Para llegar a la unidad, hay que abarcarlo todo. Nada que pueda conducir a la unidad, es desechado.

En Pico la unidad se consigue reduciendo las posibles diferencias a ese centro común. En *Terra nostra* la unidad se consigue por vía del eclecticismo o sincretismo: la suma y reunión de las diferentes ideas.

Como en Giambattista Vico o como en Pico della Mirandola, el pegamento para unir todo estos conocimientos más semejantes que divergentes, pues los une la línea del humanismo libertario, es la intuición y la fantasía.

Uno hace con la historia como los cabalistas hacían con la Biblia. Descubrir nuevos significados ocultos, reprimidos, los que esperan su segunda oportunidad para salir a la luz, porque en la primera fueron reprimidos. El pasado que vivió pero murió allí mismo, como dice Valerio Camillo. El método de Fuentes da un paso más allá de la Cábala (como dice también Valerio Camillo); ésta descubre verdades ocultas, a las que se accede por medios mágicos como la aplicación de ciertos valores numéricos a las palabras; la combinación de estos valores descubre nuevos

sentidos a las palabras conocidas. Es una novedad relativa; no es que ésta surja de la nada sino que está oculta, tapada. Estos procedimientos solamente levantan el velo invisible para muchos. Fuentes descubre *nuevas* verdades. No sólo lo que fue sino lo que pudo haber sido.

Decíamos que en el Teatro de la Memoria que es *Terra nostra* dialogan épocas y tiempos históricos distintos para ofrecer no sólo la memoria de los tiempos y de los espacios de forma simultánea, sino también la memoria de cuanto pudo ser y no fue. Dómine Valerio Camillo le explica a Ludovico el funcionamiento de su construcción, y al hacerlo, Carlos Fuentes nos ofrece a nosotros, lectores, una interpretación de su Teatro:

Las imágenes de mi teatro integran todas las oportunidades del pasado, pero también representan todas las oportunidades del futuro, pues sabiendo lo que no fue, sabremos lo que clama por ser (...) La historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico: lo que ese hecho pudo haber sido y no fue. Conociéndola, podemos asegurar que la historia no se repita: que sea la otra posibilidad la que por primera vez ocurra. El universo alcanzaría su verdadero equilibrio. Esta será la culminación de mis investigaciones: combinar los elementos de mi teatro de tal manera que dos épocas diferentes coincidan plenamente; por ejemplo: que lo sucedido o dejado de suceder en tu patria española en 1492, 1521 o 1598, coincida con toda exactitud con lo que allí mismo ocurra en 1938, 1975 o 1999. Entonces, estoy convencido de ello, el espacio de esa coincidencia germinará, dará cabida al pasado incumplido que una vez vivió y murió allí: el doble tiempo reclamará ese espacio preciso para completarse (568).

Las fechas que menciona Camillo son las que Fuentes usa para levantar su teatro. 1492 porque es el año de la expulsión de los judíos (la pluralidad) y del descubrimiento de América; 1521

porque es el año en que Felipe II accede al trono (época de absolutismo), y es también el de la conquista de México-Tenochtitlan; 1598 porque sucede la rebelión de los comuneros de Castilla (la rebeldía, la diferencia). En este largo siglo XVI se ambienta la mayor parte de la novela. 1938 (un año antes del triunfo franquista en la guerra civil española) y 1975 (el año de la muerte de Franco) apenas aparecen. Entre ambos periodos (el XVI y el XX) hay una semejanza terrible y una repetición, como dice el sabio veneciano. Francisco Franco bien puede ser, como deja entrever Carlos Fuentes en la novela, la reencarnación de Felipe II (y de los otros reyes absolutistas que simboliza Felipe el Señor). Sus periodos guardan semejanzas por encima de las diferencias temporales. Ambos son tiempos de absolutismo, de represión de los valores que signifiquen diferencia. Del mismo modo, la madre del Señor, Juana la Loca, será Mariana de Austria, Isabel y Carlota (otro de los personajes de la historia, esta vez de México también, favoritos de Fuentes). Y finalmente, 1999 es el año en que se desarrolla el presente de la narración (el final del milenio).

¿Pero por qué tanta obsesión con España y su pasado? España expulsó de sí misma la pluralidad al perseguir a moros y judíos. Rechazó el mestizaje que ya había invadido su sangre en nombre de una pureza y una limpieza vacuas como la historia que le sucedió: mundo de apariencias, de gestos. No habrá en la historia, dice Valerio Camillo-Fuentes

naciones más necesitadas de una segunda oportunidad para ser lo que no fueron, que éstas que hablan y hablarán tu lengua; ni pueblos que durante tanto tiempo almacenen las posibilidades de lo que pudieron ser

si no hubiesen sacrificado la razón misma de su ser: la impureza, la mezcla de todas las sangres, todas las creencias, todos los impulsos espirituales de una multitud de culturas (...) Al mutilar su unión, España se mutilará y mutilará cuanto encuentre en su camino. ¿Tendrán estas tierras la segunda oportunidad que les negará la primera historia? (568).

Finalmente, con *Terra nostra* Carlos Fuentes vuelve al problema del mestizaje como esencia del ser latinoamericano. Negarlo, sólo conduce a la repetición de los mismos errores que ya conocemos y que de alguna manera se heredan también de España.

MEMORIA E IDENTIDAD

El recuerdo, la memoria, desempeñan un papel fundamental en el conocimiento. Recordar, mantener la memoria del pasado para dominarlo e impedir que intervenga de forma negativa en el presente. El psicoanálisis freudiano no es sino la variante psicológica de esta visión antropológica: conocer el origen y la historia de una cosa para poder dominarla; reconciliarse, resignarse a convivir con esos elementos pretéritos que están presentes.

Carlos Fuentes pretende levantar en *Terra nostra* un Teatro de la Memoria hispanoamericana. El autor retoma la idea de las construcciones clásicas y renacentistas que servían de soporte físico para el recuerdo. Se apropia en concreto del teatro que el humanista Giulio Camillo (en la novela Valerio Camillo) levantó en el siglo XVI, y que servía no sólo como ayuda para la memoria sino como un sistema hermético que concentraba el conocimiento y proporcionaba una sabiduría “verdadera” de lo que era el

mundo, ya que se llegaba al conocimiento de las cosas a partir de sus causas y no desde sus efectos. Carlos Fuentes dedica un capítulo de su novela a este teatro, a su constructor y a su filosofía, tomando la bella descripción que de él hace Frances Yates en su magnífico libro *El arte de la memoria*.³⁹ Giulio Camillo fue uno de los hombres más famosos del siglo XVI, recordado con admiración todavía en el XVIII. Construye un Teatro de la Memoria lleno de imágenes según aparece en la novela. Hombre del Renacimiento, adapta toda la tradición hermético-cabalística que impulsara Pico della Mirandola a la del arte clásico de la memoria (forma de recordar colocando palabras o cosas dentro de *loci*, lugares físicos reales, edificios por ejemplo) de tal manera que su obra "...representaba todo cuanto la mente puede concebir y todo cuanto está oculto en el alma —todo lo cual puede ser percibido de un solo vistazo examinando las imágenes—".⁴⁰ ¡Qué mejor definición de las pretensiones de *Terra nostra*!

Carlos Fuentes levanta con *Terra nostra* un Teatro de la Memoria hispanoamericana, un lugar donde tiempos y espacios se funden para mostrar que el futuro no se encuentra en una cancelación del pasado en aras de un sueño de futuro importado, sino en la memoria del mismo, en la no cancelación de lo no concluido, y sobre todo, en la imaginación de lo que pudo haber sucedido: "El lugar es aquí,/ El tiempo es ahora,/ Ahora y aquí,/ Aquí y ahora" (22).

Valerio Camillo muestra a Ludovico el funcionamiento y la filosofía de su Teatro en una escena que puede ser interpretada

³⁹ Frances Yates, *op. cit.*, Madrid, Taurus, 1974.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 188.

como una forma de figurar la enunciación de la novela (una de las varias situaciones en que esto sucede, pues la escena del Pont des Arts entre Polo y Celestina dibuja el lugar del arte como punto de equilibrio en momentos en que los tiempos se “revuelven” y el norte se pierde). Lo que Carlos Fuentes intenta decirnos a lo largo de cientos de páginas, lo condensa finalmente y le da un nombre. Parece incluir en la trama de la ficción la propia bibliografía de la que se sirve. Los dos personajes conversan acerca de la evolución que ha sufrido la memoria desde el momento en que simplemente era un hecho, algo que sucedía, hasta cuando se convierte en un arte: la memoria como conocimiento total de un pasado total. Por ejercerse desde el presente, lo abarca también; de este modo en el futuro el presente es también memorable. La providencia o previsión pide cartas en el asunto cuando se desea recordar el futuro antes de que suceda. Y los hombres más audaces se inspiran en las enseñanzas judías de la Cábala, el *Zohar* y los Sefirot para conocer el tiempo y el espacio que los contiene a todos: la memoria simultánea. El aleph borgiano. El sueño. La visión que obtiene el peregrino del Nuevo Mundo cuando traspasa el umbral de regreso. “No me basta la memoria de la eternidad de los tiempos, que ya poseo, ni la memoria de la simultaneidad de los lugares, que nunca ignoré...”, dice Valerio Camillo (563). Hay algo más precioso aún, y es lo que pretende el Teatro-novela de Camillo-Fuentes: la memoria de lo que pudo haber sido.

Para comenzar, la disposición del teatro que construyó Camillo es la de una novela. Hay un solo espectador solitario que se coloca en el escenario del anfiteatro. En las gradas tiene lugar la representación. Y las gradas son el mundo. Contienen todas las

ideas posibles de los tres mundos. Valerio Camillo proporciona a Ludovico la clave de la visión que le falta: lo que pudo haber sido. Con estas afirmaciones se legitima asimismo la validez del discurso de la novela que leemos y su fundamento: la imaginación, el mito.

Terra nostra es un teatro de la memoria. La forma teatral⁴¹ se observa desde la primera página de la novela, que es un enlistado de los “Personajes principales” que van a “actuar” en este drama. Estos están divididos en: Los reyes, la corte, los bastardos, los soñadores, los obreros, los mediterráneos, los flamencos, los indios y los parisinos. La novela es una escenificación, un drama (con sus actores históricos, literarios y otros ficticios —los menos y también los menos importantes—) de los orígenes hispano-americanos, un teatro de la memoria de lo que hemos sido, lo que pudimos haber sido y de lo que podremos ser.

La memoria es uno de los ejes constructivos de la novela, pero es la memoria en los términos de Giulio Camillo o de Giambattista Vico, como producción de imágenes que superan el mero recuerdo, la simple mnemotecnica, y conducen a otro conocimiento. La memoria como algo orgánicamente “empalmado” con el universo: “en él (el Teatro) el universo será recordado mediante la orgánica asociación de todas sus partes con el orden eterno que subyace a ellas”. El microcosmos (el hombre) puede comprender y recordar, y contener, al macrocosmos (el mundo).

⁴¹ Por supuesto es inevitable recordar el valor simbólico del Teatro como imagen del mundo. Uno y otro son una “representación”; el autor es el demiurgo.

El Teatro de Giulio Camillo coloca imágenes en los lugares de un teatro neoclásico. Su sistema de la memoria se basa en los arquetipos de la realidad, de los que dependen otras imágenes secundarias que abarcan el campo entero de la naturaleza y el hombre. Su visión de la memoria es neoplatónica (aun con influencias herméticas y cabalísticas) y su objetivo, la construcción de una memoria artificial basada en la verdad (recordemos la idea de Platón en el *Fedro* de que el conocimiento de la verdad consiste en recordar ideas vistas alguna vez por las almas). Pero esta obra es también un emblema de la cultura hermético-cabalística de su época. Simboliza una forma de conocimiento. Su teatro estaba asentado sobre los 7 pilares de la Casa de la Sabiduría de Salomón, y se dividía en 7 gradas o peldaños divididos a su vez en 7 pasarelas (correspondientes a los 7 planetas). La descripción de la construcción que hace Carlos Fuentes se asemeja mucho (a veces de forma literal) a la de Frances Yates. Dice la autora de *El arte de la memoria*:

En cada una de las siete pasarelas hay siete cancelas o puertas. Estas puertas están decoradas con muchas imágenes (...) en el Teatro de Camillo se ha invertido la función normal del teatro (...) El "espectador" solitario del Teatro se encuentra donde estaría el escenario y mira hacia el auditorio, contemplando las imágenes que se hallan en las siete veces siete puertas de las siete gradas ascendentes (...) Mirando a nuestro plano podemos ver que todo el sistema del Teatro descansa básicamente en siete pilares, los siete pilares de la Casa de la Sabiduría de Salomón (...).

El Teatro de Camillo representa, pues, al universo, expandiéndose desde las Causas Primeras a través de los diferentes estadios de la creación. Aparecen primero los elementos simples surgiendo de las aguas en la grada del Banquete; después la mezcla de los elementos en la Cueva; luego la creación de la *mens* del hombre, a imagen de Dios, en la grada de las Hermanas Gorgonas; a continuación la unión del alma

y del cuerpo humanos en la grada de Pasifae y el Toro; por último, todo el universo de las actividades del hombre: sus actividades naturales en la grada de las Sandalias de Mercurio; sus artes y ciencias, religión y leyes en la grada de Prometeo...⁴²

Leemos en *Terra nostra*:

...el auditorio tenía siete gradas ascendentes, sostenidas sobre siete pilares y abiertas en forma de abanico (...) Estas columnas representan a los siete sefirot del mundo supracelste, que son las siete medidas de la trama de los mundos celestial e inferior y que contiene todas las ideas posibles de los tres mundos (...) Y siete temas, cada uno bajo el signo de un astro, se representan en las siete filas de cada gradería. Son las siete situaciones fundamentales de la humanidad. La Caverna, que es el reflejo humano de la esencia inmutable del ser y de la idea. Prometeo, que es el hombre que roba el fuego de la inteligencia a los dioses. El Banquete, que es el convivio de los hombres reunidos en sociedad. Las Sandalias de Mercurio, que son símbolos de la actividad y el trabajo humanos. Europa y el Toro, que son el amor. Y en la fila más alta, las Gorgonas que desde arriba lo contemplan todo: tienen tres cuerpos y un solo ojo compartido (564-565).

En el resumen que Carlos Fuentes hace de las distintas ideas sobre la memoria desde la época griega (p. 561), hay otro párrafo tomado casi literalmente de *El arte de la memoria*. Leemos en *Terra nostra*:

De Filostrato, la *Vida de Apolonio de Tiana*: "Euxemio le preguntó a Apolonio por qué, siendo un hombre de elevado pensamiento y expresándose tan clara y prontamente, nunca había escrito nada. Y Apolonio de contestó: 'Porque hasta ahora no he practicado el silencio.' A partir de ese momento, resolvió enmudecer; nunca volvió a hablar, aunque sus ojos y su mente todo lo absorbieron y lo almacenaron en la memoria. Aun

⁴² Frances Yates, *op. cit.*, pp. 165 y 170.

después de cumplir cien años, recordaba mejor que el propio Simónides, y escribió un himno en elogio de la memoria, en el cual decía que todas las cosas se borran con el tiempo, pero que el tiempo mismo se vuelve imborrable y eterno gracias al recuerdo .

Frances Yates transcribe una cita del libro de Filostrato *Las vidas de los sofistas*, donde se incluye la de Apolonio de Tyana:

Habiendo preguntado Euxeno a Apolonio por qué aún no había escrito nada, pese a estar lleno de nobles pensamientos y de expresarse tan clara y prestamente, replicó: “Porque hasta ahora no he practicado el silencio”. Desde entonces se resolvió a enmudecer, y no habló ciertamente en absoluto, aunque sus ojos y su mente todo lo recogían y todo lo almacenaban en su memoria. Aun después de llegar a centenario, recordaba mejor que Simónides, y acostumbraba a cantar un himno en alabanza de la memoria, a propósito de la cual dijo que todas las cosas se desvanecen con el tiempo, pero que la recordación hace indesvanecible e inmortal al propio tiempo.⁴³

Y añade Carlos Fuentes a su cita otra de Santo Tomás de Aquino: “Nihil potest homo intelligere sine phantasmate” (p. 91 del libro de Frances Yates), el hombre no puede entender sin imágenes (*phantasmata*).

Si Carlos Fuentes levanta con *Terra nostra* un Teatro de la Memoria Hispanoamericana, debe de elegir una forma para su construcción, en la cual colocar las imágenes, y ésta se basa en el triángulo, en el número 3 (tres partes, tres náufragos, tres dioses en las diferentes culturas) inscrito en un círculo (la forma de la narración es circular).⁴⁴ Este gráfico pertenece también a la

⁴³ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁴ Las artes de la memoria del Renacimiento se basan en una construcción donde se colocan los elementos clave de la visión del mundo según el orden que el autor

doctrina mística de la forma: la forma como manifestación del espíritu. Los símbolos gráficos, además de su valor de resumen, de integración, de condensación, poseen un gran poder mnemotécnico y actúan de forma subliminal. El triángulo inscrito en el círculo significa "Ternario en el universo. Modo espiritual en la totalidad."⁴⁵ Significado que conviene a la novela total que quiere ser *Terra nostra*.

Hay otro aspecto de este sistema hermético de la memoria que Fuentes retoma de Giordano Bruno: "La meta (de este sistema) es fundar en el interior, en la psique, por medio de la organización de imágenes significativas, el retorno del intelecto a la unidad."⁴⁶ Para Bruno la magia era un medio para llegar a la unidad que hay detrás de las apariencias. En *De la causa* exclama que la unidad del Todo en el Uno es

fundamento solidísimo de las verdades y secretos de la naturaleza. Pues debes saber que es por una sola e idéntica escala por la que la naturaleza desciende a la producción de las cosas y el intelecto asciende al conocimiento de ellas, y que la una y el otro avanzan desde la unidad y retornan a la unidad, pasando, en el medio, a través de la muchedumbre de las cosas.⁴⁷

Como dijimos más arriba, la novela de Carlos Fuentes retorna a la unidad (la unión del andrógino final) después de haberse

considerara que tenían las cosas. Así, además del teatro de Giulio Camillo, tenemos la Escala del Ascenso y del Descenso de Ramón Lull, quien asimismo usa figuras geométricas como el círculo (que representa los cielos), el triángulo (la divinidad) y el cuadrado (que representa los elementos). El utilizó también la forma del árbol para crear un arte de la memoria. Giordano Bruno utiliza círculos concéntricos. Véase Frances Yates, *op. cit.*

⁴⁵ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p. 229.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁷ *Idem.*

desperdigado y multiplicado al infinito por los “lugares” de la cultura española y americana. No en vano es una novela de reencarnaciones sucesivas, multiplicaciones especulares de las cosas. Pero junto a esta plurivocidad confesa, que se manifiesta también en la proliferación de voces narrativas, hay un forcejeo por llegar a la unidad.

Carlos Fuentes dice que las naciones de habla hispana, por su historia recurrente en mutilar la mezcla, lo plural, son las más necesitadas de una segunda oportunidad, la que la historia les negó. ¿Pero es *Terra nostra* la vivencia de esa segunda oportunidad, o sólo el tejido de todas estas ideas y no su consumación en el plano de los hechos imaginados? ¿Es la imaginación de lo que pudo haber sucedido, o la expresión, la memoria, el recuerdo erudito de lo que sucedió repetidas veces? Yo creo que es la memoria expresada en el plano de las ideas de lo que eternamente ha sucedido sin remedio. Hay dos rebeliones populares en la novela, separadas por veinte años de distancia, y que recuerdan la rebelión de los llamados comuneros de Castilla, que fue violentamente sofocada y que se considera el primer movimiento moderno de liberación en España. En la novela dos veces son sofocados y traicionados. La historia se repite, como se repetirá en América Latina. De nuevo la ocasión para el cambio, para sembrar el deseo y la utopía, se quedará sólo en eso, en puro deseo, por la imposición del mismo orden gobernante en el viejo mundo.

La novela es la memoria de lo sucedido y la expresión del deseo, en el terreno de las ideas, de lo que podría suceder, o de lo que pudo haber sucedido. Los personajes viven lo que ya sabemos que sucedió y lo demás son sólo ideas expresadas,

deseos utópicos, teoría que encontramos dentro del texto y fuera también de la novela.

Hay algunos momentos en que se rompe esta tendencia. Uno es el relato múltiple de la vida de Cristo que “el cuadro” traído de Orvieto (la obsesión del rey por su ruptura con la forma iconográfica y por su perspectiva, por incluir elementos de la vida cotidiana de la época y no escenarios eternos e ilocalizables, rasgos todos de heterodoxia) proporciona (con voz, personificado), de forma ortodoxa, en el capítulo “Todos mis pecados”. En el capítulo “El primer testamento” *el espejo* (otro elemento animado) da otra versión de la muerte de Cristo por medio del monólogo de Pilatos: eran dos los mellizos, Cristo y Jesús, ambos rebeldes; da muerte a uno y el otro representa después la comedia de la resurrección:

mis espías me lo contaron: asistió a la muerte de su doble, guiñándole el ojo a Juan de Patmos, a María la madre y a Magdalena la hetaira, salvado de la cruz por una humanidad que yo juzqué inocua y luego se escondió (...) en la tumba reservada para la víctima, y de ella emergió dos días después (202).

En el mismo capítulo y mediante la voz del cuadro, hablan María, José y Jesús contradiciendo la visión paradisiaca de la Biblia. José se queja de haber sido engañado por María y de que Jesús es un bastardo embaucador. Lo acusa de haberse puesto de acuerdo con Lázaro para que fingiera la muerte y luego resucitara, de esconder a sus discípulos en las bodas de Canaan bajo la mesa con bebida y alimentos y luego gritar “milagro”.

¿Cómo no iba darme el gusto de ser yo mismo, el carpintero, con mis viejas manos encallecidas, de hombre del pueblo, bruto pero honrado,

el que tomó el serrucho y cortó dos tablas y las unió en cruz y las clavó muy bien para que resistieran el peso de un cuerpo? Treinta dineros. Nunca había visto tal suma. Pesé la taleguilla en mis manos mientras lo vi morir, confundido entre toda esa multitud de curiosos, sobre la cruz por mi construida (219).

Lo que sorprende de estas narraciones de lo que “pudo haber sido”, es que no nacen de la boca de un personaje, sino de elementos animados por el discurso: el cuadro, el espejo. Finalmente, no hay acción, es sólo discurso. Lo que pudo haber sido no lo vemos actuar ante nosotros, lo vemos contado como una hipótesis más. Estas escenas de la vida de Cristo me recuerdan una novela publicada muchos años después que *Terra nostra: El Evangelio según Jesucristo*, de José Saramago. En este caso la novela es verdaderamente la historia de lo que pudo haber sido, pues los personajes tienen vida propia. Otra coincidencia más entre estas dos novelas es la presencia de un cuadro, en el caso de Saramago, *Crucifixión* de Alberto Durero, con cuya descripción se abre la novela. En el caso de Fuentes es el famoso cuadro traído de Orvieto, también una crucifixión, y que se transforma en *El jardín de las Delicias*, de Ieronimus Bosch, más adelante.

En *Terra nostra* el cuadro sufre las mismas transformaciones que el resto de elementos heterodoxos de la novela. Expresa la aparición de la perspectiva en el arte, que de alguna forma corresponde con la rebelión de las comunas en la sociedad y con la predicada pluralidad de puntos de vista de la novela. Y en todos los casos son rebeliones instaladas en el corazón mismo de la ortodoxia que representa El Escorial.

Pero volviendo a la memoria, ésta va asociada en la novela a otro signo-concepto, el deseo. Memoria del pasado, deseo del

futuro. La nostalgia del futuro se deriva del fracaso de los distintos modelos de desarrollo que lanzaron siempre al hombre latinoamericano a la conquista de ese futuro nunca alcanzado. A esa nostalgia del futuro se une un pasado todavía vivo. Los tres tiempos cristalizan en la zona sagrada, en el mito. Refiriéndose a la literatura del continente, dice Carlos Fuentes:

Nuestros grandes artistas han radicado el problema en el presente, que es donde recordamos el pasado y deseamos el futuro (...) La linealidad clásica, las unidades de tiempo, el tiempo como flecha disparada al futuro (la dirección de la modernidad) frustra y empobrece este proyecto. Nuestra literatura es importante porque nos recuerda constantemente que lo que nos falta por escribir (es decir, por identificar) incluye no sólo al futuro sino al pasado. El escritor mantiene la novedad del pasado, no sólo la del porvenir.⁴⁸

Memoria y deseo. Sorprende ver estas dos palabras convertidas en el principio filosófico explicativo del movimiento de la literatura iberoamericana, que es el contenido de *Valiente Mundo Nuevo. Epica, utopía y mito en la literatura hispanoamericana*, un libro publicado diecisiete años después de *Terra nostra*. Sorprende porque siguen siendo conceptos presentes en los artículos que Carlos Fuentes publica en los periódicos a raíz de sucesos como el movimiento zapatista o la situación política del país. Sorprende porque es como si buena parte de las ideas que ha ido desarrollando con los años estuvieran contenidas en *Terra nostra*. Quizá las obras más cercanas a esta última sean *El naranjo o los círculos del tiempo* (cuentos) y *El espejo enterrado* (ensayo).

⁴⁸ Entrevista realizada al autor en *Carlos Fuentes. Premio Miguel de Cervantes 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos/Ministerio de Cultura, 1988, p. 98.

Terra nostra como la summa y el principio de un pensamiento que se multiplicará después.

Dice en *Valiente Mundo Nuevo* que la historia y la literatura de Iberoamérica pasan por un conflicto que se deslinda en un movimiento triple y en dos funciones. La idea del ensayo es querer demostrar la continuidad de la historia cultural latinoamericana por medio de esas funciones y movimientos. Este va de la utopía con que el continente fue soñado en el siglo XVI, a la épica que la destruye, a la contraconquista-respuesta barroca, sincrética, multirracial, que conquista a la Conquista y crea una civilización indo-afro-iberoamericana.

Los tres movimientos fundadores de la cultura americana son la épica, el mito y la utopía. Las funciones que acompañan a este movimiento, y que resultan de la serie de problemas que surgen con el nacimiento de una realidad policultural, son dos, aunque cada una es doble: nominación y voz; memoria y deseo. El escritor debe, por un lado, nombrar y dar voz al mundo latinoamericano. Decir lo que no ha entrado en los libros de historia; permitir que hablaran las voces del silencio, y que lo hicieran con su "voz", con su lenguaje, con sus mitos. La necesidad de nombrar y de dar voz se inicia con la relación entre el poder y el lenguaje, con la necesidad de arrancarle la palabra al poder, "...una necesidad impuesta por los límites con que la épica, portadora del poder, pone sitio al mito, portadora del lenguaje..."⁴⁹ En ayuda de esta necesidad habría venido la revolución ocurrida en la literatura moderna, pues con ella los escritores latinoamericanos descubrieron técnicas de lenguaje

⁴⁹ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo...*, *op. cit.*, p. 269.

que permitieron acelerar el proceso de nominación en un continente casi anónimo y silencioso. Este descubrimiento no es imitación, más bien, son las técnicas de la ficción contemporánea las que

al explorar más de un tiempo, más de una cultura y más de un mito subyacente en Europa y Estados Unidos, descubrieron lo que los pueblos de la América ibérica supieron siempre, pero que sus escritores, orientados (occidentalizados) a las formas del realismo narrativo, no habían descubierto como nuestra realidad universal: el mito, la epopeya, el barroco, y la ironía, el humor, la sonrisa erasmiana frente a la posibilidad humana. Culturas múltiples portadoras de tiempos diferentes.⁵⁰

Una de las características de este ensayo (que aparece de forma más marcada que en *La nueva novela hispanoamericana*) es que todos los puntos centrales de este movimiento apuntan siempre hacia una universalidad compartida. El lugar del encuentro de esta universalidad es siempre un mundo policultural y relativizado: múltiples mundos, múltiples tiempos, múltiples voces, múltiples verdades, múltiples lenguajes.

Del desfase entre lo que se es y lo que se desea ser nace el otro par de funciones: memoria y deseo (tradición y creación, diría Giambattista Vico). Deseo de un mundo sin las contradicciones del presente, más justo, igualitario y “democrático”. Memoria de un pasado como algo imprescindible para la “imaginación” de un futuro. “La certidumbre de que no hay presente vivo con un pasado muerto, o futuro vivo que no dependa de la fuerza de nuestro deseo, hoy.”⁵¹

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 269-270.

⁵¹ *Idem.*

Con esta idea previa de lo que es el movimiento de la historia y la literatura hispanoamericana Fuentes adelanta el objetivo de su ensayo: proponer un encuentro entre los movimientos de fundación (épica, mito, utopía, barroco) y la moderna narrativa hispanoamericana; así justifica el enfoque de todas sus lecturas. La forma de unir ambos puntos es por un entrelazamiento constante del movimiento y sus funciones. Nombrar, decir, recordar desear, puede resumirse en imaginar la realidad, lo que de otra forma quiere decir continuarla, porque su descubrimiento no ha acabado. O como decía en *La nueva novela*, redefinir lo real en términos imaginarios.

Mito, épica y utopía. Los tres están presentes en *Terra nostra*. De las múltiples formas de la presencia del mito en la novela trata este capítulo. La utopía está presente en los movimientos heréticos que recorren la novela: la hermandad del libre espíritu, los adamitas, los flagelantes...; en los levantamientos populares de los comuneros, que intentan acabar con el autoritarismo y la imposición de leyes feudales y antidemocráticas; la utopía está presente en la conquista del Nuevo Mundo, en los herederos del erasmismo y de Tomás Moro que buscan levantar al otro lado del océano la comunidad perfecta que el viejo mundo destruyó. Y la utopía se encuentra también en la estructura de la novela, pues la utopía mencionada se enfrenta a la épica (el mundo ortodoxo, lineal, unitario y cerrado de Felipe II) intentando que en esta segunda oportunidad de la historia la épica no destruya a la utopía. En los hechos la destruye con las dos matanzas de comuneros que se dan en El Escorial. En el Nuevo Mundo, todos sabemos lo que ocurrió, la utopía fue destruida. Pero ésta renace en la novela al final del milenio, en 1999, en la forma de una escatología.

Pensando en *Terra nostra* a la luz de hoy, uno se pregunta qué tanta vigencia tiene la novela. Es cierto que ya no se habla tanto de la identidad (de la mestiza, porque sí se habla, más que nunca, de la identidad de los pueblos indígenas) y que la literatura actual ya no siente esa necesidad urgente de hablar de la historia, de actuar en ella para cambiarla. Pero creo que la identidad sigue ahí presente, camuflada y arropada por otro lenguaje, aunque presente al fin. México se ve inmerso en la realidad de la globalización pero arrastra tras de sí muchos problemas irresueltos, como decía, y sigue diciendo, Carlos Fuentes. El país no termina por asumir todavía su raíz plural y multirracial, y no sólo su raíz, su realidad presente es multirracial, plurilingüística y policultural.

EL VIAJE MÍTICO

Salvo el primer y el último capítulo de la novela, todo lo demás es la narración de un viaje en el tiempo, un viaje con retrocesos y avances continuos (la espiral) que se remonta a la Roma de Tiberio y llega a los últimos años del milenio. El viaje es el resultado de una “caída” en el tiempo. Polo tropieza y cae a las aguas del Sena asido a una botella verde. Dice Mircea Eliade en *Imágenes y símbolos*, que el agua es la fuente y el origen, el depósito de todas las posibilidades de la existencia. La inmersión significa la regresión a lo preformal (en este caso el pasado); la emersión repite el nacimiento. “El contacto con el agua lleva siempre en sí mismo una regeneración: por una parte, porque la disolución va seguida de un “nuevo nacimiento”; por

otra, porque la inmersión fertiliza y multiplica el potencial de vida.”⁵²

La narración del segundo capítulo de *Terra nostra*, “El Mundo Nuevo”, relata a la perfección un viaje mítico que podemos dividir en las mismas funciones, secuencias o mitemas que Joseph Campbell describe como constitutivas del mito de iniciación. La forma de la narración de esta segunda parte de la novela es completamente diferente de las demás. Constituye una unidad perfecta, cerrada, aislada del resto. Se trata del relato que uno de los tres peregrinos hace de su “viaje” (que en realidad es un sueño)⁵³ al Nuevo Mundo. Narrado en primera persona, “el cuento” va dirigido al Señor (fundamentalmente) y a otros personajes de la Corte que están escuchando, en especial Guzmán, el asistente permanente del Señor que personifica las fuerzas emergentes del siglo: el poder del dinero, de la razón, del trabajo (y no el mundo feudal donde todo se hereda y no hay posibilidad de cambio o ascenso).

El peregrino que relata el viaje (como sus otros dos gemelos) carece de memoria, de pasado, a lo largo de toda la novela. Los tres son personajes en busca de identidad, siempre a la espera de conocer a alguien que los nombre, les dé el ser, pasado, memoria. Recupera el recuerdo de su viaje cuando se une amorosamente a Celestina:

⁵² Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994, pp. 163-164.

⁵³ Joseph Campbell dice en *El héroe de las mil caras* que el sueño reproduce la simbología del mito. Aquél sería un mito personalizado por el soñador; éste, un sueño despersonalizado.

...al abrirle todas las ventanas de mi carne, supe que él había estado donde ningún otro hombre de nuestro mundo había estado jamás (...) pues en el amor resucitó la memoria del joven y la nueva recordada es ésta (...) la tierra no termina donde tú y yo y el Señor hemos creído, hay otra tierra, más allá del océano, una tierra que desconocemos y que nos desconoce; esto me dijo el muchacho; él sabe; él ha estado allí (278).

El conoce el Nuevo Mundo “tan deseado” (379), el lugar donde poder realizar todas las utopías: mundo sin ricos ni pobres, sin poder arbitrario, libre (sueño de Pedro el campesino); mundo con amor (sueño de Celestina), sin enfermedad (sueño del monje Simón), sin Dios, el cielo en la tierra (sueño de Ludovico).

El simbolismo de la iniciación, las ceremonias iniciáticas que marcan el paso de un estado a otro pasan, según Campbell, por las mismas etapas en las diferentes culturas. Hay una partida del héroe, que abandona su casa, su mundo, para pasar a otro lugar, sagrado, donde debe superar una serie de pruebas que le permitan acceder al conocimiento o alcanzar el objeto maravilloso buscado. Una vez en posesión del don, el héroe regresa a su mundo y hace partícipe a su comunidad del objeto obtenido.

Las tres etapas en que divide el camino del héroe son: la partida, la iniciación y el regreso. Dentro de la partida diferencia los siguientes mitemas: a) la llamada a la aventura; b) la negativa al llamado; c) la ayuda sobrenatural; d) el cruce del primer umbral; e) el vientre de la ballena. De la partida dice Campbells:

la llamada levanta siempre el velo que cubre un misterio de transfiguración; un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte y de un renacimiento. El horizonte familiar de la vida se ha sobrepasado, los viejos conceptos, ideales y patrones

emocionales dejan de ser útiles, ha llegado el momento de pasar un umbral.⁵⁴

Por supuesto, no es necesario que el héroe pase por todas estas etapas, o que lo haga en este orden. En el caso del viaje del peregrino, su partida no es voluntaria, es más bien el resultado de un “dejarse llevar” y actuar con inteligencia. El héroe llega una mañana a un paraje solitario donde encuentra al viejo Pedro construyendo una barca con la cual lanzarse al mar en busca de un nuevo mundo ajeno al poder totalitario, un lugar donde el campesino encuentre un pedazo de tierra para cultivar sin peligro de avasallamientos. Ayuda en la construcción al anciano y se lanzan al mar. Tras varios meses de navegación llega el momento del paso del umbral cuando se ven en medio de un fuerte remolino, un pozo de agua (el umbral, que en términos psicoanalíticos podría ser interpretado como la inmersión en el inconsciente), una fuerza poderosa que amenaza con tragarlos y sumirlos en el mar. Es el peregrino el que responde con inteligencia a la prueba (Pedro queda inutilizado), y logran traspasar la puerta de acceso al Nuevo Mundo. Amanecen tirados en la playa. La ayuda, si puede pensarse en ella, sería la del destino protector del peregrino. Dice Campbell del mitema del vientre de la ballena: “La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto.”⁵⁵ Esta es un

⁵⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 88.

poco la sensación cuando son absorbidos por el remolino. Mientras ascienden, salvándose ya de la muerte, el peregrino va diciendo: “Esto ya lo viví antes... esto ya lo sabía... esto lo vivo por segunda vez (...) dos náufragos... dos vidas... pero sólo uno puede salvarse... uno debe morir... para que el otro viva.”(382). El camino del héroe, además de ser el de la iniciación, es el de la recuperación de la memoria, del pasado liberador que da el ser.

La segunda etapa, la iniciación, es la más interesante y se divide en los siguientes mitemas: a) el camino de las pruebas; b) el encuentro con la diosa; c) la mujer como tentación; d) la reconciliación con el padre; e) apoteosis; f) la gracia última.

Al comienzo el peregrino pasa por una serie de “minipruebas” que lo van introduciendo en la comprensión del nuevo mundo. En la playa él mata a una tortuga que le sirve de alimento (mancha de sangre la arena del nuevo mundo), y los nativos matan a Pedro (que se aferra de forma avara a su pedazo de tierra en la playa); pero después, como si comenzara a entender el significado de la ofrenda, el peregrino entrega a los indígenas unas tijeras (que trae consigo junto con un espejo) y ellos le ofrecen oro. Ya en la aldea, adonde es conducido, se integra a la vida comunitaria y participa con su trabajo. A cambio de esta ofrenda, el anciano señor de la memoria (el que parece ser la fuerza mayor del pueblo) le cuenta una leyenda de la que participa el peregrino: le ofrece la memoria de su pasado. El anciano inicia una narración de los orígenes. En ese Génesis o creación del mundo azteca, la diosa de la tierra convocó a tres dioses, uno rojo, otro blanco y un tercero negro, para pedirles el sacrificio de uno y dar nacimiento al hombre. Quien se arroja al fuego del vientre de la tierra es el dios negro, feo y jorobado. De esa unión nacen los hombres y el dios es

recompensado ascendiendo al cielo en forma de sol. Esta narración sigue más o menos fielmente la de los orígenes del mundo azteca, y entremezcla con ella una descripción del calendario. Cuenta los días del año solar, los del año del hombre, y los cinco días enmascarados.

En el relato original, la pareja de dioses creadores tiene cuatro (no tres) hijos: el mayor se llamó Tlatlauhqui Tezcatlipoca (“Humo de Espejo Colorado”), el segundo, Yayauhqui Tezcatlipoca (“Humo de Espejo Negro”), el tercero, Quetzalcóatl (“Serpiente Quetzal”), el cuarto, Huitzilopochtli (“Zurdo Colibrí”). Carlos Fuentes elimina uno para dibujar la estructura simbólica de su idea de la unidad.

El peregrino hace finalmente la pregunta que es la razón del viaje en busca de la identidad y la memoria: ¿quién soy?

¿Quiénes somos, hermano? Somos dos de los tres hermanos. El negro murió en la hoguera de la creación. Reencarnó como blanca y ardiente luz. Sobrevivimos tú y yo, que no tuvimos el valor de arrojarnos al fuego. Hemos pagado nuestra cobardía con la pesada obligación de mantener la vida y la memoria. Tú y yo. Yo el rojo. Tú el blanco (401).

El peregrino es la reencarnación del dios de la vida (Quetzalcóatl), el que enseñó a cultivar, a plantar, a hablar. El que tras cada destrucción del mundo volvía a aparecer por el oriente para iniciar de nuevo la vida. El destino del dios negro es, en cambio, más tenebroso, pues si durante el día brilla en lo alto del cielo, de noche desciende al inframundo y es asediado por los dioses de la borrachera y el olvido, “ya que el infierno es el reino del animal que se traga el recuerdo de todas las cosas. Tardará más que tú en reunirse conmigo, pues de día da vida y reclama

muerte, y de noche teme muerte y reclama vida. Tú eres el otro Dios fundador, mi hermano blanco. Tú rechazas muerte y predicas vida” (402).

El anciano señor es el que recuerda. Cuida el libro del destino. “Entre la vida y la muerte, no hay más destino que la memoria. (...) Sólo la memoria mantiene vivo lo muerto (...) El fin de la memoria es el verdadero fin del mundo” (402).

Queda trazado el triángulo de fuerzas que se debaten, no sólo en este capítulo, donde estarán personificadas en las figuras de tres dioses aztecas, sino en toda la novela: VIDA-MUERTE-MEMORIA. Los polos del debate son la vida y la muerte. La memoria es la que ayuda a mantener la vida y lucha contra la muerte (el olvido). La síntesis de los tres sería la vuelta a la unidad primera: “Nos confundiremos con nuestro contrario, la madre, la mujer, la tierra, que también es una sola y sólo espera que nosotros volvamos a ser uno para volver a recibirnos en sus brazos. Entonces habrá paz y felicidad, pues ni ella nos dominará ni nosotros la dominaremos. Seremos amantes” (395-396).

Esta unión tendrá lugar en la última página de la novela. En el primer capítulo luchan en París las fuerzas encontradas de la vida y la muerte. Polo y Celestina se encuentran en el Pont des Arts, pero el destino vuelve a separarlos de nuevo cuando Polo cae en las aguas del Sena- tiempo. Esta inmersión en el tiempo para recuperar la memoria es necesaria en la lucha contra la muerte. En el capítulo final, seis meses después, se da la unión de Polo y Celestina: vida-muerte-memoria se unen a la mujer, a la madre tierra en busca de la unidad andrógina que permita el renacimiento. El ritual entre la muerte y el renacimiento ha sido cumplido.

Al terminar su explicación, el anciano, que le ha dado la memoria, le pide al peregrino algo a cambio. El le ofrece el espejo donde poder contemplarse y el viejo muere de horror al darse cuenta de su edad. Los nativos colocan al joven extranjero en el lugar del anciano y se convierte así en el señor de la memoria, en el fundador, en el joven jefe. A la hora de que el pueblo ofrezca el consabido tributo a los señores de la montaña, el cacique se asusta al verlo y huye: no hay trato a cambio del maíz por este año. Vuelven a la aldea pero en la noche el peregrino descubre que todos los pobladores están muertos. Huye y se dirige al templo de la selva; allí, ante la pregunta que brota de su sueño (¿por qué fueron asesinados los hombres de la aldea?) aparece un hilo de araña en su mano que lo conduce a *la mujer*.

y era uno otra vez con cuanto me rodeaba (...) a ella me aferraba hasta sentir que yo desaparecía dentro de la carne de la mujer y ella desaparecía dentro de la mía y éramos uno solo, una araña enredada en sus propias babas, un solo animal capturado en redes de su misma hechura (...) Mi voluntad me dijo que jamás debía separarme de esta conjunción, que para conocerla había nacido, aunque al conocerla muriese en vida (...) y en mí se convertía, como yo me convertía en ella. Ella era yo, Señor, ¿me entendéis?, pues sólo así se entiende que en ese mortal abrazo de todos los deleites, una voz se dejase escuchar, que era la mía, pero en los labrados labios de ella (413).

En esta escena de “encuentro con la diosa”, el peregrino advierte que la fusión con ella es la unión perfecta, la verdadera unidad, y que para conocer esta conjunción ha nacido.⁵⁶ Ella le

⁵⁶ La descripción que hace Joseph Campbell de la diosa corresponde con la que hace Carlos Fuentes de la Mujer (como amante, bruja, madre), que él toma fundamentalmente de Jules Michelet y que es uno de los personajes arquetípicos de

impone una serie de pruebas cuyo cumplimiento le permitirá alcanzar la sabiduría y el conocimiento, la disipación de todas las dudas (y el encuentro final con ella). Debe ascender hacia el volcán y vencer los obstáculos que encuentre en el camino. Debe probar quién es. De los días de su viaje por este nuevo mundo (el viaje hacia el volcán, hacia Tenochtitlan), sólo recordará cinco, que corresponden a los días enmascarados; serán los cinco días que salve a la muerte. Los demás quedarán enterrados en el olvido.

Se sucede la narración de las pruebas y de las preguntas a que tiene derecho el peregrino en cada día y cada noche de los cinco concedidos al recuerdo. En cada prueba el peregrino rechaza siempre poder, riqueza y gloria, y los ofrece a cambio de las respuestas a las preguntas que le permitirán aclarar los misterios de esa tierra y de su presencia en ella.

El tercer día de los recordados (el día del Espejo Humeante) reencuentra a la diosa, la Señora de las Mariposas (quizá la Xochiquetzal del mundo azteca, diosa de las flores), pero convertida en la Señora de la Inmundicia, devoradora de los

sus obras, estudiado abundantemente por Gloria Durán (*La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*) y Georgina García Gutiérrez (*Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*), entre otros. Dice Campbell: "La Dama de la Casa del Sueño es una figura familiar en el cuento de hadas y en el mito (...) Es el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo, la meta que otorga la dicha a la búsqueda terrena y no terrena de todos los héroes. Es madre, hermana, amante, esposa. Todo lo que se ha anhelado en el mundo, todo lo que ha parecido promesa de júbilo, es una premonición de su existencia, ya sea en la profundidad de los sueños, o en las ciudades y bosques del mundo. Porque ella es la encarnación de la promesa de la perfección; la seguridad que tiene el alma de que al final de su exilio en un mundo de inadecuaciones organizadas, la felicidad que una vez conoció será conocida de nuevo: la madre confortante, nutridora, la "buena" madre, joven y bella, que nos fue conocida y que probamos en el pasado más remoto." (*Ibid.*, p. 105). Pero es también la madre "mala", ausente, que castiga, y la madre deseada pero prohibida.

pecados de los hombres (Tlazolteotl era la “Diosa de la Basura” o la “Comedora de Suciedad”, y a ella se confesaban los pecados sexuales. Como de Xochiquetzal, se dice de ella que era la diosa del maíz, por lo que los dos sentidos están ya de alguna forma emparentados),⁵⁷ ansiosa de sangre y sacrificios, bruja envejecida. Si el encuentro en el templo fue con la mujer joven y bella, la benigna, ahora ésta se ha convertido en la bruja, en la “madre mala”.

Ese día comienza a percibir la presencia de un doble, el espejo humeante (que es el significado de Tezcatlipoca, “espejo negro que humea”), dios también ansioso de sacrificios. La dualidad, que parece ser un principio estructural del nuevo mundo, comienza a imponerse sobre la unidad:

...pues si entre nosotros la cifra de la unidad prevalece y cuanto es, a ser uno aspira, aquí cuanto único parecía, pronto mostraba la duplicidad de su naturaleza: todo, aquí, era dos, (...) dos el viejo memorioso: anciano en mi espejo y joven en su recuerdo, dos la señora de las mariposas, amante en la selva y tirana en la pirámide, devoradora de inmundicia y purificadora del mundo, dos era el sol: beneficio y terror (...) dos era la vida: la vida y su muerte; y dos la muerte: la muerte y su vida (441).

La tercera de las noches en el nuevo mundo recordado, la “noche del volcán”, es un viaje a los infiernos, etapa por la que suele pasar todo héroe en su viaje de iniciación. Francisco Javier Ordiz dice en su libro *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*⁵⁸ que el crítico Juan Villegas intentó demostrar que el

⁵⁷ Véase *México a través de los siglos*, México, Editorial Cumbre, 1985, y Pedro Carrasco, “La sociedad mexicana antes de la conquista”, en *Historia general de México*, 2 vols., México, El Colegio de México, 1976, vol. I.

⁵⁸ León, Universidad de León, 1987.

esquema de Campbell está en la base de muchas narraciones latinoamericanas actuales, donde los mitemas enumerados se llenan con contenidos históricos del momento o con preocupaciones del autor. Villegas divide la iniciación (la segunda etapa) en los siguientes mitemas: el viaje, el encuentro, experiencias, caída a los infiernos, el morir-renacer y la huída. Esta estructuración se acerca más a lo que encontramos en esta segunda parte de *Terra nostra*. El viaje es el recorrido del peregrino en dirección al volcán. El encuentro es, como en Campbell, con la mujer-diosa-bruja. Las experiencias son las pruebas que tiene que sortear en los cinco días que recuerda.

Al caer el sol, se cruza en su camino con las mujeres muertas en el parto (las cuales, ciertos días del calendario, descendían a la tierra y eran temidas porque provocaban enfermedades en los niños). Y luego viene la “caída” en los infiernos, el Mictlán, adonde iban los que morían de forma natural.⁵⁹ Allí lo ayuda a cruzar el río del inframundo (Chicnahuapan, “Nueve Aguas”, como los mueve niveles en que se dividía el inframundo, el cual se suponía que corría por debajo de la tierra de occidente a oriente y conectaba las aguas del mar por encima del cual estaba la tierra)⁶⁰ el perro bermejo que atravesaba a los muertos sobre su lomo a la otra rivera. Ya en el otro lado, un viento cortante lo espera (el muerto debía atravesar los vientos de obsidiana, Itzehecayan, por eso se lo envolvía a menudo en papel). Se

⁵⁹ Los que morían ahogados, leprosos, bubosos, por rayo, sarnosos... iban al Tlaltocan, lugar fresco y ameno. El Mictlan aparece como lugar de destrucción y aniquilamiento. Los que morían en la guerra o a manos de los enemigos iban al cielo donde vivía el sol. Los niños que morían iban al Tonacacauhtitlan.

⁶⁰ Pedro Carrasco, “La sociedad mexicana...”, *op. cit.*, p. 248.

enfrenta a los dioses del infierno pero logra vencerlos y salir gracias a la ayuda de unos huesos que el peregrino aviva con sus lágrimas. Sin volver la vista atrás, salen del Mictlán.

Acompañado de sus guías llega a Tenochtitlan cuando ésta no ha perdido todavía su “grandeza mexicana”. Hay una descripción de la ciudad en el mejor estilo de las crónicas (en especial la de Bernal Díaz del Castillo). Desfilan ante nuestros ojos los canales, el mercado de Tlatelolco, las distintas habitaciones del Palacio de Moctezuma (su zoológico, el criadero de aves, la cámara de oro). El peregrino experimenta la misma maravilla que Bernal Díaz:

¿Cuántas maravillas, cristiano Señor que me escuchas, no había yo visto desde que el torbellino del océano me arrojó a la playa de las perlas? Nada quiero dejar fuera de mi relato: así lo visto como lo soñado; y casi siempre, lo admito, fue imposible separar aquí la maravilla de la verdad, o la verdad de la maravilla. Pero si de algo estoy cierto, es de la suprema unión de la fábula y la realidad tenía su sede en esa cámara a la cual llegué, pues entrar a ella fue como penetrar al corazón mismo de la opulencia (466).

En Tenochtitlan vuelve a encontrar a la Señora de las Mariposas, pero ahora convertida en una anciana. De nuevo, el tiempo los separa y ella lo convoca: “búscame, dentro de cien años, doscientos, mil, el tiempo que tardemos en ser otra vez, al mismo tiempo, jóvenes tú y yo, los dos juntos, al mismo tiempo, al mismo instante...” (472). Ese tiempo es el del final de la novela, el París de 1999 (convertidos ellos en Polo y Celestina). Pero el peregrino, el joven Quetzalcóatl, es expulsado de nuevo de la ciudad por su hermano, el espejo humeante ahora Señor de la Gran Voz, ya que intenta, embriagado, acostarse con su hermana

la Señora de las Mariposas (la Coatlicue en el relato azteca). Una vez más, el bien es derrotado por el mal y habrá que esperar otro tiempo y otro espacio para romper con el eterno retorno. La dualidad se enfrenta a la unidad:

...que mirara bien a los eternos opuestos, hombre y mujer, luz y oscuridad, movimiento y quietud, orden y desorden, bien y mal, las fuerzas que empujan al sol bienhechor hacia la entraña de los montes y las fuerzas que lo resucitan de su letargo nocturno (...) mundo de dualidades, mundo de oposiciones, sólo hay vida si dos opuestos se enfrentan y luchan, no hay paz sin guerra, no hay vida sin muerte, no hay unidad posible, nada es uno, todo es dos, en constante combate, y yo pretendía que todo volviese a ser uno, todo de uno, todo de todos, yo, me gritó mi doble sombrío, tú, el principio de la unidad, del bien, de la paz permanente, de las dualidades disueltas (475-476).

Finalmente, el peregrino descubre el contenido de los veinte días olvidados: muerte, guerra, incendio, violación; todos los actos terribles de la conquista del nuevo mundo aparecen en esta memoria del futuro. Y con este descubrimiento viene la percepción del carácter doble de su identidad: uno en la memoria (serpiente de plumas, el bien) y otro en el olvido (espejo de humo, el mal). El otro, su hermano, está dentro de sí mismo. Octavio Paz dice en *Posdata* que la otredad no es algo exterior al hombre sino algo que lo constituye. La otredad es una manifestación de la unidad, la sombra con la que peleamos en los sueños:

y a la inversa, la unidad es un momento de la otredad: ese momento en que nos sabemos un cuerpo sin sombra —o una sombra sin cuerpo. Ni adentro ni afuera, ni antes ni después: el pasado reaparece porque es un presente oculto. Hablo del verdadero pasado, que no es lo mismo que 'lo que pasó' (...) hay algo que no pasa, algo que pasa sin pasar del todo,

perpetuo presente en rotación. La historia de cada pueblo contiene ciertos elementos invariantes.⁶¹

El peregrino queda abrumado por lo que cree una caída en la dualidad sin retorno. El nuevo mundo repite, revestidos con otros ropajes, los mismos crueles poderes del viejo mundo. En ese momento la aparición (en el sueño) del anciano Señor de la Memoria lo saca de la dualidad estéril. El bien sólo existe porque su doble lo niega, le dice, y le recuerda que son tres y no dos los hermanos: la vida, la muerte y la memoria que las reúne.

El presente que nunca dejó de ser pasado y ya está siendo futuro. Entonces nos reuniremos, como te lo prometí, con nuestra madre la tierra. Seremos uno con ella y soportaremos todas las batallas de la historia, la victoria de tu derrota, y la derrota de los victoriosos.

Los tiempos se reunieron en la mirada del anciano (485).

En la última noche en el nuevo mundo, cuando están por concluir las últimas horas y debe ya cruzar (cual Cenicienta) el umbral de regreso al viejo mundo, el peregrino advierte que todo este viaje está siendo soñado, y que el sueño debe continuar hasta concluir el camino.

La conversación con el anciano es, de alguna forma, una reconciliación con el padre antes del regreso. El fue su padre en el nuevo mundo, pues él le dio la memoria que es vida. Al final, cuando el héroe parece sumirse en el dolor de un mundo de retornos sin salida, él le abre la puerta de la libertad.

Se lanza de nuevo al mar y una vorágine similar al del comienzo del viaje lo absorbe. Pero esta vez el movimiento del

⁶¹ Octavio Paz, *Posdata*, México, Siglo XXI, 1987, p. 111.

torbellino no tiene una sola dirección sino que se mueve en todos los sentidos permitiéndole una visión simultánea de todo cuanto existe. Es la visión de la novela, la que permite la escritura: con un espejo que dirige a la estrella de la mañana y de la noche, Venus, recoge todas las imágenes de su viaje al origen. Al despertar (lo despiertan los labios tatuados de una mujer vestida de paje, una de las reencarnaciones de Celestina) regresa de nuevo a un solo tiempo y a un solo lugar.

Se ha consumado el regreso, que se compone de los siguientes mitemas: a) la huída mágica, b) el cruce del umbral de regreso, c) la posesión de los dos mundos. Estos, el viejo y el nuevo, no son tan distintos como la apariencia hace sospechar. Los dos mundos son en realidad uno. Se completan. Las potencias del viejo mundo están en el nuevo.

Este viaje del peregrino es el “sueño” de uno de los tres muchachos. No se realiza en el plano de los hechos. Carlos Fuentes viene a repetir la idea de O’Gorman de que América fue concebida como una utopía: fue imaginada, deseada, “soñada”, antes de existir.

La forma en que el peregrino del Nuevo Mundo “recuerda” su sueño olvidado es por medio del amor. Cuando la joven Celestina lo ama, él recuerda, porque el amor es vida. “El amor es mi memoria”, dice el personaje (481). Es inevitable recordar aquí a Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*:

...le pedimos al amor (...) que nos dé un pedazo de vida verdadera. No le pedimos la felicidad, ni el reposo, sino un instante, sólo un instante, de vida plena, en la que se fundan los contrarios y vida y muerte, tiempo y eternidad, pacten (...) La mujer siempre ha sido para el hombre “lo otro”, su contrario y complemento (...) Medio para obtener el conocimiento y

el placer, vía para alcanzar la supervivencia, la mujer es ídolo, diosa, madre, hechicera o musa (...) pero jamás puede ser ella misma.

La mujer en la obra de Carlos Fuentes cumple esos papeles mencionados por Paz: bruja, hechicera (el ejemplo más obvio es el de Aura), diosa, madre, medio para llegar al conocimiento de uno mismo, para acceder a la mitad oculta, al pasado. Es un tema de la obra de Fuentes ya muy estudiado, especialmente por Gloria Durán.⁶²

CONCLUSIONES

Una de las posibles lecturas de *Terra nostra* es la que nos hace ver en ella la narración de un mito: la búsqueda del origen, de la identidad, de la memoria, la unidad. Es el relato también de una caída (en el tiempo), de un viaje, de un sueño que tiene una función simbólica: cómo se llegó a la situación presente.

Terra nostra, a pesar de ser un relato de tipo histórico, ya que su materia es la historia (por encima, quizá, de los acontecimientos históricos) se sustenta más en los mitos que en la historia. El mito, la magia, la mística, se hunden en las raíces de la estructura de la novela. Hay una defensa de lo mítico, de lo simbólico, de lo que puede romper con el relato fiel o lineal de los hechos pasados. Lo histórico se reduce más al plano de la anécdota, de los hechos muchas veces alterados o contaminados por lo mítico. Pero además, los hechos históricos son pocos: la conquista en sí,

⁶² Gloria Durán, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México, 1976.

tomada de forma global, la rebelión de las comunidades en España, la batalla de Lepanto, la expulsión de judíos y moriscos... y poco más. Son *verdad* también los hechos literarios: el Quijote, *La Celestina*, *Don Juan*, *El convidado de piedra*. La conquista está narrada como un viaje mítico, no como un hecho histórico.

Para Carlos Fuentes, la literatura, el mito, además de formar parte de la historia, la transforma y enriquece, por eso mito e historia se funden con la imaginación. "Por la Mitología debe comenzar la Historia Universal", decía Giambattista Vico.

Todos los mitos del mundo cristiano, judío y árabe, del mundo grecolatino, prehispánico, de la ciencia y la magia del Renacimiento, se encuentran en la novela. Mito que incluye en sí todos los mitos para mostrar su parentesco, su semejanza, según creencia heredada de Claude Lévi-Strauss. Ludovico encuentra que los mitos de Alejandría refractan aquellos relatados por el doctor de la sinagoga del Tránsito; el Nuevo Mundo, a su vez, repite situaciones que se creían propias del Viejo. Y al incluir como protagonistas a personajes literarios, mientras leemos esta novela estamos leyendo muchas otras, y viendo otra serie de obras pictóricas o de ensayos. Todo cabe en *Terra nostra*. ¿*Horror vacui*, como se le ha achacado a Carlos Fuentes⁶³ a lo largo de su trabajo como escritor? *Terra nostra* es, dentro de su obra, la que más terror le tiene a la nada.

⁶³ En "Fuentes: sinfonía del Nuevo Mundo", reseña de *Terra nostra*, José Miguel Oviedo dijo que esta novela quería ser *todo*: una suma de los mitos humanos, una reescritura de la historia, una interpretación de España, una reflexión americana, un ensayo disidente sobre la función de la religión, el arte y la literatura en el destino humano, una propuesta utópica, un *collage* de otras cosas, un tratado de erudición, una novela de aventuras, un nuevo diálogo de la lengua, un examen del pasado, una predicción del futuro, un inmenso poema erótico. (En *Hispanérica*, 6, 16, 1977, pp. 19-32).

Hay una idea sugerente de José Miguel Oviedo;⁶⁴ dice que lo que da consistencia a la novela es mostrar cómo los mitos se refractan unos en otros a lo largo de los siglos y de los diferentes espacios. Se amplían, se corrigen, pero permanece una serie de imágenes. En efecto, en la novela se repiten escenas similares en tiempos y espacios diferentes. Pareciera que hay una imposibilidad de romper el tiempo cíclico. Hay un retorno permanente de lo mismo. Pero éste es un elemento de la poética de Carlos Fuentes que podemos encontrar a lo largo de su obra. El pasado no concluye, emerge, brota de forma incontenible. No muere. Los personajes principales (Polo, Celestina, Ludovico, Simón) tampoco mueren, reencarnan indefinidamente porque los valores que representan no encuentran cauce de realización.

Carlos Fuentes busca los orígenes, la identidad, pero casi toda la “materia prima” de la que se sirve, proviene de “fuera”, y es libresca, no nace en el lugar que se quiere explorar. De las cosmovisiones que podemos identificar en la novela, la prehispánica es la que menos lugar ocupa, pero además, refracta otras. No hay diferencia. Y si no hay diferencia, no hay identidad. Mi identidad la obtengo frente a los otros.

La forma en que Carlos Fuentes se acerca al mito está muy permeada de la influencia estructuralista, que le viene del libro de Octavio Paz pero también de su estancia en Francia, país en el que funge como embajador, y de su contacto directo con los estructuralistas.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 19-32.

El diálogo bajtiniano. La infinita variedad de las formas

*La historia es una pesadilla de la
que quiero despertarme.*

James Joyce

La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, "pocho", cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea. En su excéntrica carrera ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día — en la Conquista o en la Independencia? — fue desprendido. Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación.

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*.

Veíamos en el capítulo anterior cómo Carlos Fuentes describe el proceso de la literatura hispanoamericana, en *La nueva novela hispanoamericana*, como un constante forcejeo, o una relación dialéctica, entre la adopción de formas consideradas universales, y la voluntad de encontrar la originalidad dentro, situación que termina decantándose en los sesenta por un diálogo con las formas y corrientes europeas y por un rechazo hacia la obra anterior, naturalista o romántica.¹ A las oposiciones *simples* (según

¹ En *Geografía de la novela* (México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 14) Carlos Fuentes reconoce estas preocupaciones dicotómicas en los años cincuenta: "tres

una opinión reduccionista de Carlos Fuentes) que los precedieron, quieren ofrecer una *visión múltiple*, plural, de la realidad; al tiempo lineal o cronológico, un tiempo fragmentado, mítico, cíclico, lleno de avances y retrocesos, superposiciones o convergencias y divergencias; a los personajes planos, otros incompletos o “típicos” (no caracterizados psicológicamente sino como pertenecientes a un tipo), ambiguos. Las perspectivas se multiplican, no hay un solo narrador omnisciente, y a menudo el texto reflexiona sobre sí mismo, sobre la forma de su escritura y el papel del lector (que pasa a ocupar un papel protagonista). Todo ello por un anhelo de totalidad y una necesidad ferviente de mostrar las caras múltiples de la realidad latinoamericana y de una historia con más aristas que las dibujadas por la historia oficial de los diferentes países. Esta teoría la encontramos no sólo en Carlos Fuentes, sino también en Alejo Carpentier o en Augusto Roa Bastos (por sólo citar dos nombres). Buena parte de lo que se diga (en la teoría, no en la práctica) de alguno de ellos puede ser aplicado a la obra de los otros.

En este capítulo quiero acercarme a la práctica concreta, en *Terra nostra*, de esta ambición de pluralidad y dialogismo. Para ello voy a explorar primero el nivel de la narración siguiendo las aportaciones hechas por Gérard Genette y el trabajo de análisis y síntesis de Isabel Filinich en *La voz y la mirada*.² Ellas me ayudarán a definir el funcionamiento de su estructura, los funda-

exigencias simplistas, tres dicotomías innecesarias que, no obstante, se habían erigido en obstáculo dogmático contra la potencialidad misma de la novela. 1. Realismo contra fantasía y aun contra imaginación. 2. Nacionalismo contra cosmopolitismo. 3. Compromiso contra formalismo, artempurismo y otras formas de la irresponsabilidad literaria”.

² María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, México, Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Iberoamericana/Plaza y Valdés, 1997.

mentos de su discurso (o modo como se cuenta la historia) y cómo se organiza el acto narrativo.³ Si de algo ha sido acusada esta novela en numerosas ocasiones es de oscura, de lectura difícil por la cantidad de información erudita que contiene y porque no se aclaran muchos de los enigmas que plantea. Otro de sus principios oscuros es precisamente el de la enunciación. Aunque la ambigüedad es uno de sus pilares constructivos (ambigüedad del narrador, del que emite el mensaje, de la escritura —de la historia—) esto no quiere decir que derive en caos. Veremos cómo se construye la figura del narrador (actor principal de la enunciación ficcional junto con el narratario)⁴ y cuáles son las perspectivas o puntos de vista que va adoptando. Iré enlazando esta ambición descriptiva con una interpretación de la novela y de estos elementos en los términos de la filosofía bajtiniana. Polifonía y dialogismo son conceptos fundamentales de la obra del crítico ruso y de su definición de lo que caracteriza a la novela a diferencia de los otros géneros literarios:

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género (...); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica: a través de ese pluri-

³ Podemos distinguir en el texto tres aspectos: la historia o conjunto de hechos narrados; el discurso que refiere la historia (el relato propiamente dicho, el modo como se cuenta) y la situación o acto narrativo (un sujeto narra a otro una historia). *Ibid.*, p. 19.

⁴ El relato literario está sostenido por un sujeto de la enunciación, voz cuya perspectiva va configurando la historia, y un oyente al cual el primero dirige su relato. Esta situación comunicativa que se da entre el narrador y el narratario remite a una situación comunicativa "real" (ya no ficcional), la que se da entre el autor y el lector. Hay, por tanto, un doble proceso de enunciación. Véase Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, México, Plaza y Valdés, 1997, pp. 36-37.

lingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco.⁵

¿Por qué esta mezcla de dos aproximaciones, de dos universos tan diferentes como la narratología y la perspectiva de Mijaíl Bajtín? Utilizo la narratología como un primer acercamiento, descriptivo, precisamente porque la novela juega (con una intención a veces de “confundir”, de revolver las aguas) con diferentes personas en la narración, distintas perspectivas, temporalidades, y creo que ayuda este análisis descriptivo previo para poder derivar después problemas como los de la polifonía, el dialogismo, o visiones del mundo y de la historia que podemos encontrar dibujadas en la novela.⁶ Así como Carlos Fuentes busca en *La nueva novela hispanoamericana* la forma de unir el cambio o la historia, problemas de la tradición y lo nuevo y problemas de estructura, así en este trabajo utilizo una herramienta que nos

⁵ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 81.

⁶ “La visión del mundo es un conjunto de nociones acerca del universo, sociedad y hombre de acuerdo con el nivel de conocimientos y desarrollo material de una época. Se convierte en una ideología cuando transmiten, aparte de una visión general, las ideas y conceptos de acuerdo con los intereses de ciertas clases o capas sociales...” en Tatiana Bubnova, *F. Delicado puesto en diálogo. Las claves bajtinianas de La lozana andaluza*, México, UNAM, 1987, p. 43.

acerca a los problemas de la estructura, y otra que nos permite enlazar estos elementos con otras cuestiones como son visiones del mundo, de la historia, del mito, del lenguaje, que podemos encontrar planteadas.

El propio concepto bajtiniano de *poética histórica* intenta incluir estas dos partes de la racionalidad en principio contradictorias. Por un lado aquello se repite, lo que podemos reconocer como constantes, y por otro la consideración del hombre como un ser histórico y la conciencia por tanto de que los significados, las tradiciones, varían. Bajtín habla en este caso de la historia de los géneros.

Carlos Fuentes es lector de Mijaíl Bajtín. En *Valiente mundo nuevo* (capítulo titulado “Bajtín y la novela”) dice que el método que va a utilizar para dar unidad a su análisis de las obras latinoamericanas se apoya en dos pensadores: uno, ya lo hemos visto, es Giambattista Vico; el otro es Bajtín. De este último rescata el carácter polifónico y dialogístico de la novela: un territorio donde se reúnen lenguajes, visiones del mundo (“La novela es instrumento del diálogo en el sentido más amplio: no sólo diálogo entre personajes, sino entre lenguajes, géneros, fuerzas sociales, periodos históricos distantes y contiguos”)⁷ donde el yo y el tú se encuentran sin decir ninguno la última palabra.

Para Bajtín, dentro de esta confrontación de lenguajes, si es auténtica polifonía no se da el triunfo de uno sobre los otros, o no se favorece a una cosmovisión en detrimento de las demás. No hay valoración moral en este sentido: quién, o cuál es mejor que

⁷ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo...*, *op. cit.*, p. 37.

otros. La misma importancia que concedo a mis ideas, a mi visión del mundo, se la otorgo a los demás, sean éstas voces del pasado, de la tradición, o del presente. Para Bajtín, el diálogo es el lugar del conocimiento; en la bisagra entre las voces, en los horizontes dialógicos, se descubre la complejidad de las ideas, su no finitud, su inconclusividad. Carlos Fuentes entresaca este valor de lo plural, pues le conviene para analizar una realidad latinoamericana que califica como tal. La novela es para el pensador ruso un género que incluye la presencia de otros: crónica, mito, sátira, historia, así como de los diferentes lenguajes y visiones del mundo que encontramos en una sociedad. Así lo expresa Fuentes:

la novela como un producto cultural que traduce dinámicamente los conflictos de la relación entre el ser propio y el ser ajeno, el individuo y la sociedad, el pasado y el presente, lo contemporáneo y lo histórico, lo acabado y lo inacabado, mediante una constante admisión de lo plural y diverso en el lenguaje y en la vida.⁸

De alguna forma podríamos decir que perviven en *Valiente mundo nuevo* los mismos intereses que en *La nueva novela* de conciliar lo histórico con lo sistemático, la historia o el cambio con la estructura. La *poética histórica* de Bajtín (manifestando esa contradicción en los términos) da cabida a ambos elementos:

Para Bajtín, en efecto, la novela es un campo de energía determinado por la lucha incesante entre las fuerzas centrípetas que desdennan la historia, se resisten a moverse, desean la muerte y pretenden mantener las cosas juntas, unidas, idénticas; y las fuerzas centrífugas que aman el movimiento,

⁸ *Ibid.*, p. 38.

el devenir, la historia, el cambio, y que aseguran que las cosas se mantienen variadas, diferentes, apartadas entre sí.⁹

El dialogismo y la polifonía son conceptos que se abren a la tolerancia, al reconocimiento de otras visiones del mundo, y le sirven a Carlos Fuentes para fundamentar la riqueza y variedad cultural de Hispanoamérica que defiende. Añade en *Geografía de la novela* defendiendo la necesidad de distintas voces, diferentes lenguajes y visiones del mundo en este género: “Ha triunfado Don Quijote: Nunca más debe haber una sola voz o una sola lectura. La imaginación es real y sus lenguajes son múltiples.”¹⁰

Decíamos anteriormente que en *La nueva novela hispanoamericana* una de las características de esta nueva novela para Carlos Fuentes, la fundamental que contribuye a otorgarle una dimensión universal, es el lenguaje. Como en los mitos, y según nos decía el estructuralismo, hay en el lenguaje una base común, de ahí su universalismo. En *Valiente mundo nuevo* habría que entender el lenguaje como el lugar del encuentro con el otro. El lenguaje tiene un carácter trascendente, puede trascender sus límites e interpretar lo otro, lo ajeno, lo diferente. A partir del diálogo, diría Bajtín, puedo introducir nuevos puntos de vista sobre las cosas y colocarlas en situaciones controvertidas. El lenguaje sigue presente pero la incorporación de Vico y Bajtín impiden que tenga el mismo significado que anteriormente.

Dice Alberto Vital¹¹ que Bajtín ha experimentado tres grandes tipos de recepción en México: la académica (difusión y aplicación

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, *ibid.*, p. 21.

¹¹ Alberto Vital, “La recepción de Bajtín en México (Bajtín y Carlos Fuentes)”, *Acta poetica*, 18-19, México, 1997-1998, pp. 293-302.

de ideas del pensador ruso a una serie obras y temas); la literaria (aprovechamiento de conceptos bajtinianos como el de la carnavalización para crear un mundo novelístico propio), y la histórico-literaria (aprovechamiento de conceptos de Bajtín “como piezas importantes en un intento de sistematización de la historia de las ideas, de las literaturas y, en general, de las sociedades en América Latina y el mundo”).¹² Este último sería el caso de Carlos Fuentes.

Sin embargo, la crítica que le hace Vital a Fuentes, y que yo comparto, es que al tiempo que en la teoría defiende las tendencias heterodoxas, centrífugas, no hegemónicas, encontramos que en sus ensayos de la novela hispanoamericana son analizadas las figuras “centrales” del canon literario, con lo cual pierde fuerza esta impresión de diversidad y heterogeneidad, que se queda más en una exposición teórica que en una práctica real. De hecho, en *Valiente mundo nuevo* se estudian los mismos autores que en *La nueva novela*, con mínimos añadidos. En *Geografía de la novela*, su último libro de ensayos, sigue dándose esta misma contradicción. Si examinamos el índice nos encontramos con los siguientes nombres: Jorge Luis Borges, Juan Goytisolo. Augusto Roa Bastos, Sergio Ramírez, Héctor Aguilar Camín, Milan Kundera, György Konrád, Julia Barnes, Italo Calvino, Salman Rushdie, Arthur Lundkvis. Es decir, hay una recurrencia que disminuye la idea de diversidad y polifonía.

Así pues, los ensayos literarios de Carlos Fuentes no son ejemplo de diálogo (aunque este concepto y el de pluralidad estén siempre presentes) entre el canon oficial y otras manifestaciones

¹² *Ibid.*, p. 293.

literarias no dominantes. Lo mismo vamos a encontrar en *Terra nostra*, donde finalmente, en este diálogo entre figuras políticas y artísticas (siguiendo su idea de que frente a la discontinuidad que manifiesta la política del continente, serie constante de crisis, la cultura ha ofrecido continuidad a lo largo de los siglos) sobresalen siempre las consagradas por la tradición (don Quijote, Celestina, don Juan, Felipe II, Juana la Loca, Carlos II el Hechizado, etc.).

El otro punto que critica Alberto Vital en este pequeño ensayo, es la apropiación que Carlos Fuentes hace del concepto de “cronotopo”. Bajtín habla de la conjunción de un tiempo y un espacio específicos, mientras Fuentes lleva la idea a límites absolutos y habla de una “cronotopía total” para el caso de Borges, y también, de una “cronotopía iberoamericana”. Este es un ejemplo de la utilización laxa que se está haciendo en general, en el campo de la crítica, del enfoque bajtiniano.¹³ En este caso concreto esta alteración se debe al deseo de Fuentes de buscar siempre totalidades que contengan al mismo tiempo lo específico, lo concreto, lo múltiple (lo cual encontramos tematizado en *Terra nostra*): busca la síntesis entre lo uno y lo diverso. Este podría ser considerado uno de los temas principales de la obra de Carlos Fuentes que éste toma de la hermenéutica.¹⁴

¹³ “En suma, Fuentes intenta realizar en el plano del texto una fusión de factores contrapuestos en la realidad. Para ello ejecuta una estrategia discursiva que incluye la ambiciosa ampliación del concepto bajtiniano de “cronotopos” por medio del adjetivo “total” y luego por medio de la relativización de este adjetivo a través del acto de la lectura. La relativización entonces abre las compuertas de lo múltiple y de lo diverso, pero al parecer antes las ha cerrado con ayuda de su contraparte, la noción de totalidad.” Alberto Vital, *ibid.*, pp. 299-300.

¹⁴ Recordemos que en *La nueva novela* uno de los apoyos metodológicos del novelista es Paul Ricoeur, y que por otro lado, tanto en la novela que nos ocupa como

Otro punto de interpretación apresurada de Bajtín se da en su lectura de la novela como sucediendo linealmente a la épica en el tiempo. Dice Fuentes:

La novela, en la medida en que es producto histórico de una pérdida —la de la unidad medieval— y de una ganancia —la del asombro descentrado del humanismo— es la primera forma literaria que sucede linealmente a la épica y no circularmente a través de la tragedia que reintegra la épica al mito.¹⁵

Pero este triple movimiento y estas cuatro funciones revelan, por un lado, dinámicas y formas de expresión literaria universales, como lo son el mito, la épica y la tragedia, sucediéndose de manera circular en el mundo antiguo; la novela, sucediendo paródica y linealmente a la épica en el mundo moderno...¹⁶

Esta es una idea hegeliana pero no bajtiniana, y éste es un punto fundamental también de la visión de la cultura que tiene el filólogo ruso, dividida entre una oficial y otra popular. Para Mijaíl Bajtín, la novela no nace ni se desarrolla en el proceso literario de lucha entre géneros, estilos, tendencias, sino “en el de la multiseccular lucha entre culturas y lenguas”.¹⁷ La epopeya aparece desde tiempo atrás como un género definido, con una estructura firme, cerrada. Habla del pasado inmemorial, absoluto,

en *Cervantes o la crítica de la lectura*, están claras sus lecturas de textos de la Cábala o de hermeneutas del Renacimiento. La idea de la comprensión del todo a partir de lo individual y de lo individual desde el todo proviene de la retórica, donde son figuras o tropos; del habla, pasa a la interpretación dibujando ese círculo hermenéutico donde el intérprete está contenido, interpenetrado, con aquello que se quiere interpretar (realidad, textos). El hombre es un microcosmos, contiene en sí los elementos del macrocosmos.

¹⁵ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, op. cit., pp. 177-178.

¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷ Mijail Bajtín, “De la prehistoria de la palabra novelesca”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 448.

el de los comienzos de la historia nacional, no del pasado relativo o reciente, el que está en relación con el mundo contemporáneo. La epopeya habla de mundos concluidos. La novela, por el contrario (con sus antecedentes que se remontan al mundo griego y romano, al diálogo socrático, la sátira menipea o la novela griega) es expresión de una realidad donde el lenguaje no es único y común. Para Bajtín el lenguaje no es un sistema de categorías abstractas; las fuerzas centrípetas actúan dentro de un plurilingüismo real (no sólo dialectos lingüísticos, también lenguajes ideológico-sociales, de grupos, profesiones, de género, de generaciones...).

Así, dentro de este plurilingüismo, la novela no sucede linealmente a la épica, lo cual hablaría de un solo lenguaje que sufre modificaciones, sino que convive como una variante diferente, expresión de las fuerzas descentralizadoras, centrífugas, del lenguaje, al tiempo que se desarrollan otros géneros (fundamentalmente poéticos) en la corriente de las fuerzas unificadoras, centralizadoras, centrípetas, de la vida ideológico-verbal. Sólo esta convivencia permite caracterizar a la novela como un género que incluye en sí mismo a los demás, que absorbe también lenguajes diferentes que viven de forma polifónica y dialogística. Para que Fuentes pueda decir que las características de la novela según Bajtín convienen a un estudio de la novela hispanoamericana (“forma incompleta, arena donde pueden reunirse historias distantes y lenguajes conflictivos, trascendiendo la ortodoxia de un lenguaje unitario o de una sola cosmovisión”),¹⁸ debe colocar la novela dentro de los géneros literarios, en el lugar donde Bajtín lo hace, en el diálogo y no en el desarrollo lineal.

¹⁸ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo...*, *ibid.*, p. 37.

El narrador es un estratega que organiza la historia a su antojo. El revela o disimula los pensamientos de los personajes. Decide en qué momento nos da determinada información, alterando el orden de los acontecimientos como quiere. Nosotros, como lectores, recibimos la historia, la leemos, de la forma como el narrador quiere que la recibamos. En él se reúnen dos características; es el que narra (la voz) y también el que ve (el foco), lo cual determina la perspectiva de la narración.¹⁹ El narrador proporciona el sentido de la historia. Es en el nivel de la narración donde podemos ver la forma como se construye la significación.

El punto de vista de la narración tiene que ver con aspectos como el de la verdad o con la posición del autor respecto del sistema creado. Según Yuri Lotman,²⁰ el modelo artístico reproduce, en su forma más general, la imagen del mundo para una concien-

¹⁹ Tanto la primera como la tercera persona poseen una focalización interna (localizada en el centro de la conciencia del personaje), pero la voz es diferente. La voz se refiere a la forma en que la narración se encuentra implicada en el relato, a la instancia narrativa y sus dos protagonistas: el narrador y el narratario (que no siempre coincide con el lector, de la misma forma como el narrador no es el autor). El modo (donde se incluye el foco) se acerca a los tipos de discurso utilizados por el narrador: a la forma de representar los discursos de los personajes, a la presencia explícita o implícita del narrador y del lector en el relato. Tiene que ver con la "representación". Se puede contar más o menos y contarlo desde tal o cual punto de vista, de forma más o menos directa y con mayor o menor distancia. Dentro de la perspectiva o foco (que responde a la pregunta de quién ve), Genette distingue entre un narrador que sabe más que el personaje (lo cual significa recibir una historia ya interpretada), otro que sabe lo mismo (es la visión con) y un tercero que sabe menos (no tiene acceso a su conciencia). El narrador puede ser externo y no ser personaje de la historia (es el conocido omnisciente, que narra en tercera persona); puede ser externo y haber participado en la historia en el pasado (primera persona en narración retrospectiva); o ser personaje de la historia en el presente o un narrador-héroe que cuenta su historia también en el presente. Véase *Figures III*, París, Editions du Seuil, 1972.

²⁰ Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo (Colección Fundamentos, 58), 1970.

cia dada, es decir, modeliza la relación del individuo y del mundo. La relación punto de vista-texto es siempre la relación creador-creación.

Lo que Isabel Filinich llama “situación narrativa” nos coloca frente al hecho literario como un fenómeno de comunicación. Alguien, una instancia narrativa, *cuenta* una historia, cuyos acontecimientos organiza desde determinada *posición*, que dirige a un destinatario (narratario). Veamos cómo se presenta en *Terra nostra*.

Terra nostra se divide en tres grandes partes: I. *El Viejo Mundo*, II. *El Nuevo Mundo*, III. *El Otro Mundo*. Cada una de éstas se divide a su vez en pequeños capítulos que pueden abarcar desde media página hasta veinte aproximadamente. A éstos los he llamado “escenas” porque producen la sensación de ser imágenes, momentos captados por una cámara, sin una continuidad necesaria entre una y otra (causal o cronológica). Tzvetan Todorov²¹ define la escena como una forma de la duración en la que coinciden las temporalidades del universo representado y del discurso que representa. Añade que esta forma sólo puede realizarse a través del estilo directo. No voy a apegarme tan estrictamente a esta definición, aunque algunas de estas escenas sí responden a lo dicho por tratarse no tanto de acciones, sino de la narración de hechos; esta narración coincide en tiempo con la lectura. Un ejemplo sería la escena titulada “Monólogo de la viajera”. Lo que tienen en común estas escenas es el lugar donde se desarrollan, el Palacio de El Escorial o París, en el caso de la

²¹ Tzvetan Todorov, *Poética. ¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada, 1975.

primera y la última parte de la novela. Lo que se ambienta fuera de estos lugares (Toledo, Brujas, Venecia, Spalato...) es el resultado de un relato que tiene lugar dentro del palacio. Uniendo todos estos fragmentos vamos conformando el rompecabezas de una historia y de una época. Cuando varias escenas van unidas por formar parte de la narración de un personaje, hablo de secuencia. Un personaje es el narrador de la secuencia metadieética.

En toda novela hay una doble temporalidad: la de la enunciación (el narrador ordena los elementos de la historia de la forma que más le conviene), y la de lo enunciado (la de la historia que se cuenta). En *Terra nostra* el tiempo de la narración es posterior al de la lectura, con lo cual lo narrado adquiere tintes predictivos y se refuerza el efecto apocalíptico que produce lo que se nos cuenta en el primer y último capítulo. La forma de la narración, la posición temporal del narrador, apoya al enunciado. El narrador no se coloca en el presente de la escritura por parte del autor, sino en un futuro alejado del lector, 1999 (la novela es de 1975). La barrera del milenio actúa en nosotros, lectores, como lo haría en un habitante de la Edad Media: es la puerta de acceso a una edad indeterminada. El lector recibe la historia en un tiempo que se supone es anterior a la narración, aunque necesariamente posterior a la escritura. Este se sitúa en una tercera temporalidad.

El tiempo de lo enunciado abarca toda la era cristiana. Hay historias que se remontan a la época de Cristo, y otras, como el presente de la narración, nos acercan hasta las últimas horas del milenio.

En *Terra nostra* tenemos una sola historia principal (que se alimenta de otras que confluyen en ella) narrada de forma desor-

denada, fragmentada; pero podemos unir todos los fragmentos y lograr articular una historia quizás a veces extraña, y quizás a veces con algún elemento inexplicable, anacrónico, pero que no se presenta como fantástica ni como inverosímil.

El narrador va eslabonando las diferentes situaciones narrativas que giran alrededor de los personajes por distintos procedimientos:²² a) *Alternancia o contrapunto*. Dentro de un mismo capítulo, por ejemplo en “A los pies del Señor”, van alternando dos relatos simultáneos (narrados en tiempos verbales diferentes), el del Señor Felipe en su día de caza, y la llegada del primer náufrago a la playa del cabo de los Desastres. El discurso se va interrumpiendo y retomando consiguiendo un efecto de simultaneidad. La cámara se acerca a una escena o a la otra (que se desarrollan al mismo tiempo pero en lugares diferentes) sin previo aviso. Ambas acciones ocurren al mismo tiempo. b) *Coordinación*. Las escenas se suceden contando las historias de los distintos personajes, que finalmente coinciden porque se desarrollan en un mismo lugar, el palacio del Escorial, y porque juntas estas voces van dibujando el tejido de una época en transformación. La imagen del mundo del Renacimiento que construye *Terra nostra* parte en dos el universo; de un lado están los ortodoxos (partidarios de un mundo inmóvil, cerrado, impenetrable a toda influencia que signifique movimiento o cambio) y del otro los herejes o heterodoxos (promotores del cambio y del movimiento, de la pluralidad de ideas). c) *Subordinación* o intercalación. Una historia se incluye dentro de otra.

²² Helena Beristáin, *Análisis estructural...*, op. cit., p. 94.

Son historias metadieéticas narradas por personajes de la diégesis. El narrador de la diégesis es extradieético, el de la metadieégesis, intradieético o interno. Celestina le cuenta al tercer náufrago (el peregrino del Nuevo Mundo) la historia del padre del Señor, la juventud de Felipe y la revuelta y represión de las comunidades por la delación del joven Felipe. Esta misma historia la relata también el Señor, dirigiéndose a Guzmán. En la parte titulada *El Otro Mundo*, Ludovico y Celestina le cuentan alternadamente al Señor sus andanzas por las ciudades del Viejo Mundo (el mundo mediterráneo) después de que huyen del Alcázar y la represión. Esta narración transcurre entre los capítulos “El primer niño” y “La madre Celestina” (incluidos). Terminada ésta, el Señor les cuenta, para corresponder al relato, lo vivido por él en esos mismos años, que para nosotros, lectores, no es sino un resumen de lo narrado en la primera parte de la novela, *El Viejo Mundo*. El segundo gran capítulo de la novela, *El Nuevo Mundo*, es el relato que uno de los náufragos dirige al Señor (en presencia de unos pocos personajes de la corte) acerca de su descubrimiento.

Pero veamos cuáles son los distintos niveles narrativos de esta serie de historias. El primero sería el de la narración de los sucesos de julio de 1999 que continúa en la última escena del 31 de diciembre del mismo año. El narrador es extradieético (no participa en los acontecimientos) y su voz utiliza la tercera persona. Es un narrador omnisciente.

La segunda escena de la novela, “A los pies del Señor”, comienza diciendo: “Cuéntase”, y entramos a un segundo nivel narrativo. Lo impersonal de la expresión no permite intuir autorías, aunque Julián y Celestina se la disputan. Puede narrar Celestina (como ella misma anuncia al final de la primera escena:

“Este es mi cuento. deseo que oigas mi cuento”) o pueden narrar, primero Julián desde ese momento hasta la p. 672, y después el Cronista desde ahí hasta la p. 764. Ahí comienza “La última ciudad”, de nuevo ambientada en el París de 1999.

Un narrador omnisciente asoma en la escena “Confesiones de un narrador”, donde Julián cede la palabra al personaje llamado el Cronista. “Hasta aquí, *le dijo* Julián al Cronista, lo que yo sé.” Este “le dijo” habla de una instancia narrativa superior a estos dos personajes que puede ser el omnisciente de la primera escena de la novela. Hay una voz en tercera persona que organiza la historia y aparece a lo largo de *Terra nostra*.

Dentro de este segundo nivel narrativo podemos ubicar un tercero. Hay varios relatos metadieéticos dentro de este gran relato del pasado que abarca toda la novela salvo el primer y último capítulos. De la escena “A los pies del Señor” se desprende la que sigue, “Victoria”, por ser el relato que Felipe le hace al perro Bocanegra de su triunfo contra la herejía en Flandes (“...y el Señor, en su sueño, recuerda obsesivamente el día de su victoria y se la cuenta al perro...”, p. 52). La narración de “Victoria” volverá sin embargo a la tercera persona, aun cuando el narrador recoge la voz de Felipe contando: “Apoyó la cabeza contra la columna y se sintió sometido (¿me oyes Bocanegra?) a los repulsivos humores y a los escandalosos rumores del ejército...” (57).

De “El beso del paje” y “El Señor empieza a recordar” hasta “Discurso exhortatorio” es la narración de Celestina al tercer náufrago, y de Felipe a Guzmán, de hechos del pasado. No sabemos cuándo los recuerdos son de uno o de otro, o si los dos recuerdan lo mismo. La voz que narra usa la tercera persona. De “Retrato del príncipe” se desprende el relato de la siguiente esce-

na, “El Cronista”, por parte de Julián. De “Miradas”, la última escena de *El Viejo Mundo*, se deriva toda la segunda parte, *El Nuevo Mundo*, como un relato del peregrino.

En la tercera parte, Celestina y Ludovico narran alternadamente lo que transcurre entre “El primer niño” y “La madre Celestina”. De “La semana del Señor” se derivan las escenas que van de “Primera jornada” a “Séptima jornada”.

En ninguno de estos casos el personaje que anuncia su narración habla en primera persona. Las secuencias se desarrollan siempre en tercera persona (con una voz que podría ser o no la del personaje anunciado), de tal forma que su voz está mediatizada. Se mantiene así una distancia en la narración. Aunque este narrador metadieético está presente como personaje en la historia que cuenta (es intradieético), la voz juega con un narrador heterodieético (exterior a la historia), pues sabemos que sí está implicado en la historia y que de hecho habla de sí mismo. Cuenta su propia historia como si fuera ajena.

En *Terra nostra* encontramos las tres voces narrativas posibles: primera, segunda y tercera persona. Predomina esta última pero con puntos de vista que van variando. En tercera persona habla el narrador omnisciente que organiza la historia según sus deseos, de forma desordenada, con prospecciones y retrospecciones, dando la voz a distintos personajes que sólo mucho después completan algo que quedó pendiente en la historia contada por otros personajes. El lector tiene que esperar a la tercera parte, *El Otro Mundo*, para recibir las claves que le permitan “redondear” algunas partes de la historia (otras simplemente quedarán en la duda, como hilos sueltos que no se resuelven).

Los relatos en primera persona son los menos frecuentes. El primer caso es el de la escena titulada “Monólogo de la viajera”. Es el delirio de la Dama Loca (coherente de todos modos) hablando de la España hermética y lo que significa la monarquía:

Usted me mira con sorna y cree que estoy perdida. Usted sabe contar el tiempo. Yo no (76).

Este *contar* puede ser leído en su doble significado: a) como un conteo cronológico, numérico, y b) como un relato acerca del tiempo. Recordemos que Polo puede estar soñando-contando esta historia, y que los tres náufragos son extensiones sin identidad de este personaje parisino. El relato de la viajera tiene como narratario al primero de los náufragos que aparecen en la playa del cabo de los Desastres, aunque la anciana niega al mismo tiempo la posibilidad de que éste la escuche. Pero finalmente la novela contiene muchos juegos de este tipo que van haciendo de la narración algo ambiguo:

No intente escuchar; las palabras que le estoy dirigiendo no se las estoy pronunciando a usted. Usted no me escucha, usted no puede escuchar nada, ningún rumor puede penetrar el vidrio sellado de esta carroza. (70).

En ocasiones se van alternando las distintas voces y estilos dentro de una misma escena. Así sucede en “A los pies del Señor” (la primera después del “Cuéntase”), donde alternan el relato del día de caza (por un narrador omnisciente que a veces se acerca y se coloca en la perspectiva de Felipe llegando a fundir su voz con la del personaje; es frecuente el uso del estilo indirecto libre)

con el del naufragio de un barco y la aparición en la playa del cabo de los Desastres de un joven que lleva la misma ropa que usaba en París Polo Febo. Las dos historias paralelas difieren en el estilo. Aunque están sucediendo al mismo tiempo, una utiliza el tiempo pasado y otra el presente. En el relato del naufragio el narrador es más objetivo. La distancia entre él y el personaje es mayor. En su caso, el narrador externo va introduciéndose también en la conciencia del personaje y en sus pensamientos:

El débil argumento del naufragio, fortalecido porque no tiene otro a la mano, es que si alguien le reconoce y le nombra él podrá, al mismo tiempo, reconocer y nombrar a quien le identifique y, en ese acto, saber quién es: quiénes somos (50).

Termina esta escena con un cambio más en la persona gramatical. El narrador se dirige al segundo naufragio que aparece en la playa del Cabo; por primera vez hace su entrada la segunda persona:

el Señor se quedó dormido (...) y (en el piso) el rastro de oscuro polvo de la costa donde tú yaces de vuelta, idéntico a ti mismo, tu huella nueva sobre tu antigua huella, tu cuerpo colocado una segunda vez dentro del recortado perfil de arena que un cuerpo como el tuyo abandonó esta mañana cuando el mar te abandonó a ti; yaces en la misma playa, con los brazos enredados en algas y abiertos en cruz, una cruz entre las cuchillas de la espalda y una larga y sellada botella verde empuñada, tus viejos y tus nuevos recuerdos borrados por la tempestad y el fuego... (52).

Las distintas situaciones narrativas se van encadenando pero van dejando tras de sí una estela de ambigüedad que no ayuda a la comprensión de la novela. A veces parecería que se sacrifica

la novela, no sólo su comprensión sino también su goce, en favor de juegos narrativos.

Así sucede cuando el fraile Julián, ya cerca del final de la novela, irrumpe en el hecho narrativo para confesar al Cronista ser el autor de la historia hasta ese momento (de la p. 35, porque el primer capítulo está fuera de su tiempo, a la 672). El dice haberlo escuchado todo en conversaciones y confesiones,

*Hasta aquí, le dijo Julián al Cronista, lo que yo sé. Y nadie sabe lo que yo sé, ni sabe más que yo. He sido el confesor de todos; no creas sino en mi versión de los hechos; elimina a todos los demás narradores posibles. Celestina ha creído saberlo todo y contarlo todo, porque sus labios heredaron la memoria y creen transmitirla. Pero ella no escuchó la confesión cotidiana del Señor antes de comulgar, el detalle de las vencidas ilusiones de la juventud, el sentido de sus penitencias en la capilla, el ascenso por las escaleras que conducen al llano, el desafío de su enumeración herética, su relación con nuestra Señora, ni su tardía pasión por Inés. Y yo escuché, además, las confesiones de la Dama Loca, las de las monjas y las de las fregonas; las del bobo y la enana antes de unirse en matrimonio, con mi bendición casados, y las de los obreros. Escuché la confesión de Guzmán (...) los relatos de Ludovico y Celestina en la alcaoba del Señor (...) *Cuantos aquí han hablado, cuantos aquí han pasado, cuantos aquí han actuado, cuantos aquí han sentido o han sido sentidos, diéronme su voz secreta* (657; las cursivas son mías).*

y le encarga al cronista-Cervantes la narración de ahí en adelante, encomendándole la forma que debe adoptar:

deberían aliarse, en tu libro, lo real y lo virtual, lo que fue, con lo que pudo ser, y lo que es con lo que puede ser. ¿Por qué habías de contarnos sólo lo que ya sabemos, sino revelarnos lo que aún ignoramos?, ¿por qué habías de describirnos sólo este tiempo y este espacio, sino todos los tiempos y espacios invisibles que los nuestros contienen?, ¿por qué, en suma, habías de contentarte con el penoso goteo de lo sucesivo, cuando

tu pluma te ofrece la plenitud de lo simultáneo? (...) Descontento, aspirarás a la simultaneidad de tiempos, espacios, hechos (659).

Esta exhortación (que nos enfrenta también con el problema de la mezcla de historia y ficción, realidad y fantasía, y los alcances de tal propósito) la podemos escuchar como programa para *Terra nostra*.

Julián opone los propósitos del historiador y del novelista:

Deja que otros escriban los sucesos aparentes de la historia: las batallas y los tratados, las pugnas hereditarias, la suma o dispersión de la autoridad, las luchas de los estamentos, la ambición territorial que a la animalidad nos sigue atando; tú, amigo de las fábulas, escribe la historia de las pasiones, sin la cual no es comprensible la historia del dinero, del trabajo o del poder (259).

Este personaje siempre proporciona claves sobre la intención narrativa de la novela. La forma en que está estructurada la narración, el modo como escenas y secuencias se van eslabonando dando saltos en el tiempo, en el espacio y en la forma de la narración, nos conducen al principio de la enunciada simultaneidad de elementos en el espacio.

Julián niega la voz de Celestina como narradora principal, quien al final del primer capítulo, en el París de 1999 y cuando Polo Febo ha caído a las aguas del Sena, dice “éste es mi cuento”. Pero lo que Julián no sospecha es los alcances de transmisión de la memoria de Celestina (con capacidad para renacer), que llega hasta el final del milenio. Celestina puede hablar desde finales del siglo XX como una posibilidad no prevista por Julián, cuya vida es precedera, con lo que éste finalmente no niega al narrador Celestina. “Una vida no basta: se necesitan múltiples vidas para

integrar una personalidad”, es uno de los temas principales de la novela que explica también la forma en que se figuran los personajes. Celestina, Ludovico, los tres náufragos, el propio Felipe, la Dama Loca, Simón, reencarnan varias veces a lo largo de los años. La Dama Loca será la princesa Mariana y será Carlota de Habsburgo, emperatriz de México. Felipe verá prolongada su estirpe de gobernantes autoritarios y reacios a los cambios hasta llegar a la figura del dictador Francisco Franco en el siglo XX. Celestina es la memoria, y va transmitiendo su sabiduría de mujer en mujer. Pero todas estas alteraciones de una narración más convencional podrían justificarse (hacerse más comprensibles) si son el resultado de un sueño, de la *caída en el sueño* cuando Polo Febo se sumerge en las aguas del Sena parisino.

El Cronista sigue las indicaciones de Julián y, ciertamente, no nos garantiza la fidelidad del relato que sigue:

Podría terminar la narración iniciada por Julián. Sería el fantasma del rey don Felipe: la cera donde se imprimiesen las huellas de su alma, hasta la conclusión de todo. Quería ser fiel testigo. Mas desde el momento en que me senté a escribir la parte final de este hadit, mi imaginación intrusa se presentó a desviar los fidedignos propósitos de mi crónica (673).

En este punto en que conversan Julián y el Cronista, se une la acción contada de la novela (al menos la que relata los años de reinado de Felipe II) con el acto narrativo. La historia se une con la narración.

La transformación, la metamorfosis, es otro de los principios de la visión de la historia de Carlos Fuentes y de organización de la novela. “...oye lo que sé, nada muere, todo se transforma, permanecen los lugares, múdanse los tiempos...”, dice Celestina

(546). Más que encontrar un origen y la evolución o el desarrollo de una matriz, sea en la historia o en la literatura, lo que encontramos es la *transformación* de un hecho en otro, de un discurso en otro, de un texto en otro, lo cual nos conduce a la polivalencia y al dialogismo entre los elementos. Para Bajtín, un enunciado no es solamente réplica a otro del interlocutor, sino que contiene y actualiza otros anteriores. "Como si en cada enunciado, en cada situación dialógica, se hiciera presente el pasado de un sentido en continua formación y transformación."²³

La tradición de la metamorfosis continua es la del dios Hermes. Umberto Eco habla en *Los límites de la interpretación*²⁴ de dos modalidades extremas de la hermenéutica, una sería ésta mencionada, la otra la de la hermenéutica del sentido literal (que sigue la tradición del racionalismo griego, por la cual ciertos principios presentan límites a la cadena causal y frenan esta deriva infinita). Hermes es un dios ambiguo, volátil, padre de todas las artes pero dios de los ladrones. Puede estar en diferentes lugares al mismo tiempo. Su sentido es ambiguo, múltiple y polimorfo.

Terra nostra juega con esta idea de las metamorfosis continua en la historia. Mudan los tiempos y los espacios pero permanecen las mismas ideas, los mismos problemas irresueltos.

Carlos Fuentes utiliza distintos procedimientos para entretrejer las historias e ir elaborando una imagen del mundo plural, abordada desde diferentes ángulos. Este deseo de una enunciación

²³ Marta Gallo, "Situaciones dialógicas en la literatura mexicana: sus asimilaciones e inflexiones", *Acta poetica*, núms. 18-19, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1997-1998, p. 220.

²⁴ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

polifónica se manifiesta en la novela en numerosas ocasiones. Más adelante analizaremos el problema de las voces y la forma de esta polifonía.

La enunciación y las perspectivas

La novela está constituida por fragmentos (las escenas mencionadas) que plantean situaciones comunicativas diferentes. Cambia el narrador, el narratario, la voz, la perspectiva.

Como resultado de estos cambios el lector se pregunta: ¿quién habla?, ¿quién cuenta esta historia?, ¿a quién se dirige?, ¿por qué tanto cambio y confusión?

El YO del narrador se dirige al TU del narratario, siguiendo el esquema de toda comunicación, pero elabora un relato donde aparecen diferentes personas gramaticales: yo, tú, él. A veces el cambio se da dentro de una misma escena; se van alternando dos situaciones narrativas distintas. Surge así una ambigüedad en la que nos preguntamos: ¿el YO del narrador es siempre el mismo aunque varía la persona gramatical desde la que verbaliza los hechos, o estos cambios sí implican la voz de diferentes personas?

El primer capítulo de *Terra nostra*, la primera escena, titulada “Carne, esferas, ojos grises junto al Sena”, es diferente en su estilo del resto de la novela. El narrador adelanta cuál *no* va a ser la forma de su discurso, de qué tendencias narrativas él se aleja. Vamos a describir la forma de este apartado como una excepción. Este primer capítulo juega con la narración omnisciente (en tercera persona y con focalización cero) y con el personaje psicológico. El que narra conoce todo lo que está sucediendo en la ciudad de París y sabe de los más íntimos pensamientos de Polo

Febo (incluso de sus sueños), a pesar de estar ausente de la historia que narra. Pero hay una actitud irónica del narrador hacia ese personaje que observa los extraños cambios que tienen lugar en París siguiendo “la regla de seguridad según la cual cuando el tren subterráneo se detiene durante más de diez minutos y las luces de la caverna se apagan, lo indicado es seguir leyendo el periódico como si nada sucediera. Polo Avestruz” (19). El narrador va calificando los pensamientos y actitudes del personaje (llamado “nuestro joven y bello amigo”) con ironía: Polo Antropológico, Polo Catequista, Polo Cartesiano, Polo Cinemateca, Polo Mutilado, Polo Trivia, Polo Púber, son los adjetivos que utiliza el narrador. Este se atreve incluso a burlarse de él: “El muchacho se dijo, idiotamente...” (19), y confiesa ser el director de los hilos de la trama. El sabe más que ningún otro, por eso, “Acaso sea posible adelantar, sin autorización del protagonista” (16), o “Nadie negará que a pesar de sus ocasionales resbalones, nuestro héroe es básicamente un hombre digno” (20). En ese tiempo de confusión que vive la ciudad de París, el narrador es el único que tiene elementos para interpretar la realidad de los acontecimientos (“...lloraban y bebían, mientras el tiempo se colaba hacia París como hacia un drenaje turbulento”, 22). Anuncia que asistimos a una reversión del tiempo. Con el tipo de expresiones mencionadas, el narrador apela a la figura del narratario de una forma implícita.

Junto con el personaje Polo Febo, de lo que realmente se burla el narrador es de una forma de escritura: la lineal y cronológica que parece acercarnos a una mañana en la vida de Polo, que podría ser cualquier día pero que no lo es; de una forma de ver el mundo que intenta explicarse cada detalle por la razón,

sometiendo los hechos a formas de pensamiento que demuestran su invalidez; de una forma de concebir al narrador como situado en una posición superior, poseedor de la verdad; y se ríe también de una forma de concebir el personaje, el psicológico, ese que vemos cambiar y madurar a lo largo de las páginas de una novela, al que le pasan cosas que modifican su carácter.²⁵ Así, vemos cómo ciertos personajes de la novela decimonónica francesa (Violetta Gautier, Raphael de Valentin, el inspector de policía Javert y el antiguo presidiario Jean Valjean),²⁶ época de oro de la narración realista, omnisciente y monológica,²⁷ asoman la cabeza por una alcantarilla apenas levantada o por detrás de una ventana para inmediatamente desaparecer.

Este primer capítulo es un ejemplo de lo que *no* va a ser la escritura de *Terra nostra*, una narración realista, psicológica. Con esta actitud paródica el narrador manifiesta su alejamiento de un

²⁵ A menudo se le ha criticado a Carlos Fuentes por la forma en que elabora sus personajes. Son siempre ideas, arquetipos, tipos, nunca personajes individualizados con autonomía, trayectoria. Los símbolos pesan con frecuencia demasiado y los hacen parecer de cartón, demasiado solemnes, rígidos.

²⁶ Violetta es realmente personaje de la ópera de Verdi, *La Traviata*. La protagonista de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas es Margarita Gautier. Raphael de Valentin pertenece a la obra de Honoré de Balzac, *La piel de zapa*, y el inspector de policía Javert junto con el antiguo presidiario Jean Valjean son personajes de la novela *Los miserables*, de Victor Hugo.

²⁷ La novela monológica, según concepto tomado de la obra de Mijaíl Bajtín, es aquella que contiene una sola voz, una visión del mundo, una idea triunfante en el conjunto de las existentes. Monología se opone a polifonía en su mundo conceptual. El mundo monológico no conoce la idea ajena como objeto de representación. Se divide en dos: las ideas correctas, que son las que se centran "en la conciencia del autor y que tienden a formar la unidad de sentido de una visión del mundo. Estos pensamientos no se representan, sino que se afirman (...) La segunda categoría, la que reúne las ideas incorrectas o indiferentes desde el punto de vista del autor —las que no caben en su visión del mundo—, no se afirman sino que se niegan polémicamente, o bien pierden su significación directa y se vuelven simples elementos de la caracterización, gestos intelectuales del héroe o sus rasgos intelectuales permanentes". *Problemas de la poética de Dostoiévski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 114.

cierto género literario, el romántico, el costumbrista, el que acata la sabiduría, la perspectiva y focalización única del narrador omnisciente. Nos advierte que no vamos a encontrar “héroes”. Si en *La nueva novela hispanoamericana* Fuentes ataca la figura del héroe épico y del carácter psicológico decimonónico, aquí lo parodia en la práctica novelesca: “Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales.”²⁸ Por otro lado la parodia, la ironía que encontramos casi en cada párrafo de estas páginas, disminuirá (porque no desaparece) en las siguientes y a veces será sustituida por una gran seriedad y por una tendencia a la reflexión de tipo filosófico. Los personajes de Carlos Fuentes son ideólogos en el sentido de que hablan del mundo, pero no encontramos en ellos esa imbricación que menciona Bajtín entre la palabra acerca del mundo y la palabra acerca de sí mismo, entre la vida personal y la visión del mundo. Los personajes de Carlos Fuentes se recuerdan por lo que representan en el mundo de las ideas, no por lo que ellos son.

Si la forma del personaje y de la narración decimonónica no sirven es porque hay una reversión del tiempo que afecta también a las formas novelescas dominantes. El pasado se hace presente y subvierte el tiempo del protagonista. El se resiste pero va siendo absorbido, va siendo tragado por el pasado, no puede “actuar” hasta que las aguas del Sena lo enguyen y cae en un viaje por el tiempo. Esta caída en el tiempo, este recordar, es la novela que

²⁸ Carlos Fuentes, *La nueva novela...*, *op. cit.*, p. 17.

transcurre entre esos dos capítulos “marginales” que son el del comienzo y el del fin. La percepción del mundo, del tiempo, no es lineal y la narración tampoco puede serlo.

El personaje de Celestina aparece en esta primera escena de la novela con una gran carga simbólica: es la memoria que emerge del pasado para recordar a Polo su origen y su destino. Esta presencia repentina (magia y memoria) rompe el tono irónico de la narración y provoca “el suceso” que será la novela. El protagonista tropieza, cae al Sena, y se sumerge en las aguas. Celestina arroja al río una botella verde esperando que Polo “se agarre” de ella, y comienza otra narración. “Este es mi cuento”, dice Celestina. La siguiente escena empieza diciendo: “Cuéntase”.

El modo de la narración utiliza en este primer capítulo como foco de su perspectiva a Polo Febo; lo acompaña en su recorrido por la ciudad y asistimos a los cambios que sufre París, desde la óptica de Polo. La relación del narrador con el personaje no es sólo de ironía. Es frecuente el uso del estilo indirecto libre a la hora de reproducir el discurso del personaje. Esta forma discursiva, que como sabemos carece de verbo declarativo, permite una mayor autonomía del personaje (de su voz), al tiempo que se favorece una ambigüedad, una confusión, entre el discurso del personaje y el del narrador. Este asume el discurso del personaje, o si se prefiere al revés, el personaje habla por la voz del narrador; éste se diluye, se borra y es sustituido por el personaje. La voz dual del estilo indirecto libre posibilita también otra confusión: entre el discurso y el pensamiento. La ambigüedad del estilo indirecto libre hace posible que el narrador se apropie del lenguaje del otro pero sin comprometerse. Veamos un ejemplo de fusión de diferentes voces:

Naciese o muriese, él era Polo, fue bautizado como Polo y sería enterrado como Polo, el joven manco, el empleado del Café Le Bouquet, el hombre-sandwich: reconocido como Polo en su alfa y en su omega, toma, mira, ¿dónde dice que yo me llamo Polo? (...) ¿ojos grises, eh? Los ojos grises de la muchacha lo reconocían: pero los labios pronunciaban, sin palabras, otro nombre (...)

¿Quién estaba naciendo? ¿Quién estaba muriendo? (...) ¿Quién ha sobrevivido para recordarme?: Polo se dijo, confusamente, todas estas cosas... (34)

El párrafo comienza con la narración en estilo indirecto libre: se conserva la forma expresiva utilizada por el personaje, no sólo su pensamiento, pero el narrador mantiene el control por medio de la tercera persona. Hay marcas tanto del narrador como del personaje (“él era Polo”). Más adelante, se transita al estilo directo: es Polo quien habla: “¿dónde dice que yo me llamo Polo?”, y después al indirecto (es la voz del narrador): “Los ojos grises de la muchacha lo reconocían...”, para regresar al indirecto libre: “¿Quién estaba naciendo? ¿Quién estaba muriendo?” El pretérito imperfecto nos coloca de nuevo en la voz del narrador, fusionada con la del personaje al conservar su forma expresiva.

La última escena de *Terra nostra*, “La última ciudad”, regresa al presente de la narración, París de 1999, y vuelve a retomar la figura de Polo Febo; pero el narrador ha cambiado. Ya no es alguien distante, irónico con el protagonista, sino un narrador que se coloca a la altura de Polo (utiliza la focalización interna). Sabe tanto como él (no más) y manifiesta una perfecta simbiosis con ese personaje que supuestamente sería el mismo Polo pero transformado por los recuerdos y el descubrimiento de la historia que constituye la parte principal de la novela que leemos. El narrador parece dirigirse a Polo, ya que le habla de tú (de la

tercera persona del primer capítulo pasamos a la segunda) y utiliza el tiempo presente (en el primer capítulo los tiempos verbales pertenecían al pasado, tanto en la forma del pretérito indefinido como del imperfecto), pero aunque la voz es de ese personaje-narrador desconocido, la mirada es la de Polo. El narrador ve, dirige sus ojos hacia el lugar donde Polo mira. Ve por Polo, habla por Polo, transcribe sus pensamientos, de forma tal que parece que esta voz, más que dirigirse al personaje, habla desde él, y por él, dirigiéndose al lector. Este TU es tanto el objeto de la narración como el narratario.

Recorres lentamente la sucesión de piezas, comunicadas todas por puertas dobles. Lo tocas todo. No, no tocas el terciopelo rojo de muebles, cortinas y paredes. Tocas todos los objetos que has reunido aquí (768).²⁹

Los actos que Polo ejecuta pierden autonomía al estar transcritos en segunda persona. Alguien lo observa detenidamente, minuciosamente, y le dice lo que hace, lo que está pensando. O también, es una forma de monólogo interior, donde el personaje se desdobra en sujeto y objeto, en narrador y objeto de la narración. Ese alguien que lo observa puede ser el propio Polo, que se dirige a sí mismo como si se tratara de otro ser diferente, una especie de "otro yo". Todos tenemos la experiencia de hablarnos a nosotros mismos utilizando el tú, de seguirnos los pasos mentalmente como si persiguiéramos la sombra de otro ser.

²⁹ En este tono, con este estilo, está construido todo el relato de *Aura*: "Pruebas, con alegría, la blandura del colchón en la cama de metal dorado y recorres con la mirada el cuarto: el tapete de lana roja, los muros empapelados, oro y oliva (...) Caminas hacia la otra puerta y al empujarla descubres un baño pasado de moda..." (Carlos Fuentes, *Aura*, México, Era, 1962, p. 22).

Hay frases donde el narrador se diluye más en el personaje, que confirman esta posibilidad: "Quizás tenía razón. Quizás París era el punto exacto del equilibrio moral, sexual e intelectual entre los dos mundos que nos desgarraron: el germánico y el mediterráneo, el norte y el sur, el anglosajón y el latino" (765-766). O en un ejemplo de los comienzos de la novela:

Corres pero no dejas de hablarle a esa parte de ti que no reconoces. Insensato de ti; hace siglos que no ves tu propia imagen en un espejo; cuánto tiempo ha pasado sin que te reconozcas en una imagen gemela (...) cómo puedes saber qué figura ofreces al mundo y cómo puede verte el mundo a ti, náufrago, huérfano, pobrecito desgraciado de ti (67).

Es común en la obra de Carlos Fuentes el uso de la segunda persona acompañada no sólo del presente, sino también del futuro. Dice Noé Jitrik, refiriéndose a esta forma narrativa, que el *factorum*, lo imperativo de este uso, no hace sino dejar claro, evidente, el artificio literario del que es parte el personaje; éste carece de existencia y de historia hasta el momento en que el narrador le concede la palabra. Mediante este procedimiento se restituye la verdad de la relación entre el narrador y el personaje.³⁰ A esta posibilidad indudable habría que añadir otras posibles interpretaciones. La segunda persona se reserva siempre en *Terra nostra* para dirigirse a los náufragos (o al final de la novela a Polo Febo, que es parte de ellos). Estos son personajes sin identidad, pues lo vivido lo han olvidado. El narrador parece querer llenar ese vacío del ser con el uso del tú. El les presta la voz de la que carecen. Por un lado, da la sensación de que el que narra es el

³⁰ Noé Jitrik, *El no existente caballero*, Buenos Aires, Megápolis, 1975.

propio personaje desdoblado. Por otro, es como si la voz le recordara a alguien algo olvidado, su propia historia. Y también, parece como si ese tú fuera el lector (además del personaje) y el autor le contara a él cosas también olvidadas; éste parecería que entra a “actuar” en la narración, que es narratario y al mismo tiempo personaje. Siempre se tiene la impresión de que hay un acercamiento entre el autor y el lector. De cualquier modo es un uso que en Carlos Fuentes va ligado siempre al tema del ser, de la identidad. Recordemos su utilización en *Aura* y en partes de *La muerte de Artemio Cruz*, aunque podamos encontrar esta forma en todas las novelas de Fuentes.

La primera frase de este capítulo, sin embargo, está en tiempo antefuturo (la acción ocurre con anterioridad a la del futuro; su referencia es el futuro). Inmediatamente se abandona esta forma verbal y se pasa al presente: “Habrá nevado durante varias horas. El río ha crecido. El torrente ahoga...” (764). Esta leve presencia de otro tiempo insinúa en la narración final de la novela una pequeña sensación de premonición, en todo acorde con la confirmación de estar viviendo el apocalipsis, los últimos minutos de un mundo que muere.

En este capítulo ha cambiado ya la personalidad y el oficio de Polo. De ser un simple anunciante de los cafés, un hombre-sandwich (con una identidad por tanto anónima, irrelevante como su oficio), pasa a convertirse en un exiliado de las dictaduras latinoamericanas, tan presentes en el momento en que Carlos Fuentes escribe y publica *Terra nostra*. “Te encerraste aquí. Tenías con qué pagar. El cofre lleno de antiguas joyas aztecas, mayas, totonacas, zapotecas. Te dijeron que podías usarlas en el exilio para organizar la resistencia y ayudar a los

desterrados (...) Tú mismo eres un desterrado" (771). De ahí que el presente de la narración se sitúe en París, la ciudad de los exilios, el punto desde el cual se puede "recordar" el pasado, el centro sagrado, el punto exacto del equilibrio (para Carlos Fuentes) entre los dos mundos que desgarraron el corazón latinoamericano: el que vino del otro lado del océano a conquistar, y el que después impuso su dominio desde el norte de la frontera.

Este cambio en el personaje (hasta el punto de que parecen dos personas diferentes, tratadas por el narrador de forma diferente) nos remite de nuevo al tema de la identidad. ¿Qué adquiere Polo entre el primer y el último capítulo? identidad, memoria. ¿Cómo las adquiere? Conociendo el pasado, la historia, sus otras vidas.

Los principales personajes que pueblan el París del último capítulo son los de la literatura latinoamericana de los sesenta y los setenta: Oliveira, Cuba Venegas, Humberto el mudito, Esteban y Sofía, Santiago Zavalita y Aureliano Buendía. Personajes de novelas que participan de los mismos propósitos que alientan la obra de Carlos Fuentes y que manifiestan también una preocupación por la identidad latinoamericana y una búsqueda formal propia y universal. Como dijimos más arriba la función de estos personajes es metonímica. Su presencia, la sola enunciación de los nombres de sus protagonistas, introduce en el tejido de *Terra nostra* el conjunto de estas obras; hay una apelación intertextual. Dice Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*:

Pero si los latinoamericanos somos capaces de crear nuestro propio modelo de progreso, entonces nuestra lengua es el único vehículo capaz de dar forma, de proponer metas, de establecer prioridades, de elaborar

críticas para un estilo de vida determinado: de decir todo lo que no pueda decirse de otra manera. Creo que se escriben y se seguirán escribiendo novelas en Hispanoamérica para que, en el momento de ganar esa conciencia, contemos con las armas indispensables para beber el agua y comer los frutos de nuestra verdadera identidad. Entonces esas obras, esos Pasos perdidos, esas Rayuelas, esos Cien años de soledad, esas Casas verdes, esas Señas de identidad, esos Jardines de senderos que se bifurcan, esos Laberintos de la soledad, esos Cantos generales, aparecerán como las “mitologías sin nombre...” anuncio de nuestro porvenir.³¹

Desde el punto de vista de la narración, el desconcierto de Polo Febo en el último capítulo ante su situación y lo narrado entre el primer capítulo y ese momento de *Terra nostra* es el mismo que el del lector. ¿Fue un sueño de Polo Febo? ¿Lo leyó todo en el pergamino contenido dentro de la tercera botella verde? O, añadimos nosotros, lectores, ¿lo contó todo Celestina a partir del momento en que Polo cayó a las aguas del Sena? o ¿lo escribió el Cronista, el narrador cervantino, a partir de los relatos del padre Julián, que lo supo todo pues todos se confesaron con él y así pudo tener acceso a los más escondidos pensamientos y deseos de los personajes, y después de escribirlo aquél lo puso en la botella verde que más tarde lee Polo, que por otro lado es una reencarnación del Cronista? (“No recuerdas ya cómo eran el brazo y la mano mutilados que perdiste en la batalla”, p. 769). Y si es una reencarnación del Cronista termina leyendo algo que él mismo escribió. Estos juegos circulares donde el pescado termina mordiéndose la cola son del gusto de Carlos Fuentes. Y como dijimos anteriormente, quizás es una forma de entender a la letra el *ricorso* de Giambattista Vico.

³¹ Carlos Fuentes, *La nueva novela...*, *op. cit.*, p. 98.

Frente a esta confusión, el personaje busca su respuesta:

Y repentinamente, al hacerte esta pregunta, unes los cabos sueltos de tu situación y de tus lecturas en la oscuridad, te das cuenta de lo evidente, unes las imágenes que viste por última vez desde tu ventana, antes de correr las cortinas, con la letra muerta de las páginas que sostienes entre tus manos, esas viejísimas historias de Roma y Alejandría, la costa dálmata y la costa del Cantábrico, Palestina y España, Venecia, el Teatro de la Memoria de Donno Valerio Camillo, los tres muchachos marcados con la cruz en la espalda, la maldición de Tiberio César, la soledad del rey don Felipe en su necrópolis castellana, darle una oportunidad a lo que nunca la tuvo para manifestarse en su tiempo, hacer coincidir plenamente nuestro tiempo con otro, incumplido, se necesitan varias vidas para integrar una personalidad (...) la lucha ha sido entre el pasado y el presente, no entre la vida y la muerte: París está poblado por puros fantasmas... (773).

Fastasmas que en un sentido etimológico son imágenes (*phantasmata*), diría santo Tomás de Aquino, como lo son también las del Teatro de la Memoria de Giulio Camillo, y las de *Terra nostra*.

Todo puede ser interpretado como el resultado de una lectura, salvo, como siempre, el primer y el último capítulo, y si es así, ¿dónde queda el sentido de toda esa serie de situaciones narrativas ambiguas?, ¿a qué responde el afán de fomentar la confusión? ¿es un sueño, una lectura? Tanta erudición, tanto esfuerzo por construir una inmensa alegoría, tanto despliegue de lenguaje y buena narración quedan finalmente en el aire. Como dice el final del párrafo mencionado, y como muestran también los dibujos de Alberto Gironella insertados en los capítulos y la portada, quizás es una novela poblada de puros fantasmas, y esta imposibilidad de acercar la obra a la realidad, a la historia

finalmente, le quita fuerza. Al tiempo que la novela habla de la historia y la literatura, la forma de la narración nos aleja de estas realidades y va diluyendo elementos hasta que entre los dedos sólo quedan fantasmas.

Las voces y las perspectivas van a ser cambiantes en la primera y tercera partes de la novela. En la segunda parte, *El Nuevo Mundo*, como vimos en el capítulo dedicado al mito, hay una sola voz y una perspectiva. Aunque en los otros dos capítulos predomina la tercera persona, la novela se organiza en torno al principio del “relato”, de la “narración”, de las voces que van contando los sucesos. En *Terra nostra* predomina el relato de palabras (sobre la acción directa de los personajes). Todo conduce a la oralidad; hay escenas donde el narrador desaparece casi totalmente y podemos escuchar las voces de los personajes (en diálogo directo o en monólogo) sin apenas mediación. Los personajes no actúan en esta novela, hablan (salvo en la primera escena, que mencionamos como una excepción, “Carne, esferas, ojos grises junto al Sena”). El narrador nos presenta lo que los personajes dicen, cuentan a otros, piensan (lo que significa decirse a sí mismos).

Con estos relatos en boca de diferentes personajes, tenemos acercamientos diversos a lo narrado, puntos de vista distintos sobre un acontecimiento. Más que contradecirse —aunque se da— los distintos relatos se complementan; van añadiendo elementos a la misma historia. Estas voces “cuentan”, más que polemizar, y nos quieren proporcionar un panorama del mundo español inmediatamente anterior a la conquista de América. La tesis del narrador que proponen también algunos personajes, despliega la idea de que el conocimiento, la realidad, puede ser

abordada desde perspectivas diferentes: "...el conocimiento puede renacer, despojarse de la fijeza del icono y desplegarse infinitamente, en todas las direcciones, sobre todos los espacios, hacia todos los tiempos" (617).

Las voces, sin embargo, pertenecen en su mayoría a la clase alta (realeza) o ilustrada; es la que participa en este debate de ideas. "Los obreros", grupo presentado como tal, de forma genérica, aparecen en pocas ocasiones. Jamás se tiene acceso a lo que sucede fuera de El Escorial. La Historia, la realidad, termina siendo un hecho de palabras. El carácter oral que puede asumir el discurso de un personaje es diferente de la oralidad atribuida al narrador. En la mayor parte de las escenas existe la voz del narrador en tercera persona, pero a menudo calla en ellas, muestra la voz del personaje en forma de monólogos interiores o soliloquios:

Desenfundó el largo puñal y lo mantuvo sobre la espalda del Señor.

Heme aquí, se (le) dijo, dueño de tu destino, amo de tu cuerpo inconsciente (...)

Y Guzmán dejó de hablarle a Guzmán; levantó la voz y Bocanegra paró las orejas; Imbécil, no mereces tu poder (...) me has hecho escribir tu confesión para que los hechos que allí cuentas existan, pues para ti sólo lo escrito existe... (146)

El soliloquio con la voz desdoblada se sucede durante varias páginas. Esta forma de narración es frecuente en la novela. Cede la voz durante largos párrafos a diferentes personajes: el Señor, Guzmán. Accedemos a lo que éstos piensan, a sus más íntimos sentimientos, en la forma siempre de un monólogo desdoblado, bivocal, donde el interlocutor es el propio personaje u otro imaginado.

Luego dijo en voz muy baja, con los dientes apretados:

—No quiero que el mundo cambie. No quiero que mi cuerpo muera, se desintegre (...) Manifiéstate, Dios mío, hazme saber cuándo me tocas Tú y cuándo me toca el demonio... ¿Por qué nos sometes a los cristianos a la ruda prueba de nunca saber, en la cima mística, si hablamos Contigo o con el Enemigo?; ¡manifiéstate, cabrón Jesús, danos una sola prueba de que nos oyes...! (161)

El “Monólogo de la viajera” (en realidad dirigido al segundo náufrago) es un soliloquio pero planteado como un diálogo, con un interlocutor que es uno de los náufragos. Aunque presentado como delirio de la Dama Loca, el discurso es bastante coherente en su sintaxis

Lo miré dormir a mi marido; fue llamado y era el hermoso. Quizás el sueño era sólo la vía final de su escandalosa presencia. Un gato negro te devora cada noche, Felipe, padre, marido y amante; la reina no tenía sano el juyzio para gobernar. No, sólo lo tenía sano para amar, con desesperación, en la muerte y más allá de la muerte. Nuestras casas están llenas de polvo, señor caballero, por eso son casas de Castilla y Aragón: polvo, rumores y sensaciones del tacto (77).

Tiene en cuenta otras voces, respuestas a sus comentarios. Su palabra es bivocal. La vieja dama defiende el poder que se levanta sobre el sinsentido de la muerte, de una forma que se repite en el Nuevo Mundo, en la segunda parte de la novela.

Un verdadero regalo no admite una recompensa equivalente. Una ofrenda auténtica supera toda comparación y todo precio. Mi honor y mi rango, señor caballero, me impiden aceptar algo que, en contrapartida, pueda superar o siquiera equivaler a mi regalo: una corona o un cuerpo totales, finales, incomprables e incomparables. Yo ofrezco mi vida a la muerte. La muerte me ofrece su verdadera vida. La primera vez, al nacer,

creía morir y sin saberlo nacía. La segunda vez, al morir, he vuelto a nacer sabiendo. Tal es el regalo. Tal es la ofrenda insuperable de mi culto (80).

Esta semejanza entre los dos mundos la percibe el Comendador, el padre de Inés: "...reflexionad seriamente sobre cuanto hemos oído (el relato del peregrino sobre el Nuevo Mundo) (...) y encontraréis una espantable semejanza entre las razones que animan al Señor y las que rigen la vida del mundo nuevo: el poder es un desafío fundado en la ofrenda de algo para lo cual no existe contrapartida posible" (507).

Los otros dos capítulos con narración en primera persona son "El bobo en palacio" y "Retrato del príncipe". Habla uno de los náufragos, "el bobo". En este caso su discurso no es dialógico sino más bien descriptivo: "Yo no recuerdo nada; ni mi cara, ni mi vida..." (220). "La Vieja sonrío y ordena que la conduzcan a sus aposentos y allí nos reúne a mí, a la enana, a los alabarderos..." (223). Cuenta lo que piensa y lo que ve a su alrededor. Estos son ejemplos de enunciación interior.

Además del soliloquio, la otra forma de la oralidad que puede adoptar el personaje es el diálogo.

En la escena titulada "El primer testamento" alternan las voces del Señor y de Guzmán en perfecto diálogo casi sin narrador (éste aparece muy levemente). En este capítulo y en "El segundo testamento" el Señor manifiesta todas sus dudas. Acepta que la verdad no es única y que puede haber múltiples versiones de un mismo hecho dependiendo de quién lo cuente, de quién lo vio y cómo lo vio.

Imagina por un instante, Guzmán, que todos pudiesen ofrecer sus plurales y contradictorias versiones de lo ocurrido y aun de lo no ocurrido;

todos, te digo, así los señores como los siervos, los cuerdos como los locos, los doctores como los herejes, ¿qué sucedería, Guzmán? (194).

Otras escenas comienzan con un narrador en tercera persona que presenta una situación e inmediatamente cede la voz al personaje. Son pequeñas imágenes, como atrapadas al azar, que pertenecen a secuencias narradas por Celestina o Ludovico de sus viajes y experiencias:

De provincia en provincia avanzaron, con una rapidez que los demás atribuían a la asistencia diabólica (...) el profeta del milenio humano para unos, el anticristo para otros, el predicador para todos (...) él sin nombre, acompañado siempre por dos féretros (...): París es nuestra meta, allí donde el pensamiento es placer y el placer pensamiento, la capital del tercer tiempo, el escenario de la lucha final, la última ciudad, allí donde el persuasivo demonio inculcó una perversa inteligencia a algunos hombres sabios, París, fuente de toda sabiduría... (583)

Aunque nunca desaparece el narrador en tercera persona, éste permite a menudo que escuchemos la voz de los personajes, su mundo interior, o su diálogo con otros. La multiplicidad de modos de enunciación permite la presencia de voces diferentes. Un cúmulo de voces, palabras, rumores, es lo que tenemos la sensación de escuchar.

La voz narrativa en tercera persona, como decíamos más arriba, cambia su perspectiva en cada escena para acercarse alternadamente a cada uno de los personajes. Las partes importantes de la novela están en la zona de voz de Felipe el Señor, Ludovico y Celestina, especialmente del primero. Al acercarse a Felipe (indudablemente el personaje principal) lo hace a las formas y al

discurso del poder autoritario, en oposición a los de Ludovico y Celestina: otras visiones del mundo, otros lenguajes:

Lo inaceptable, por inexplicable, era que la gente más modesta diese muestras de ser, también, la más rebelde (...) ¿Por qué protestaban, apenas se les daba algo, quienes antes nada eran y nada tenían? (...) y si su padre tenía razón, de esa mirada nacerían multiplicadas soberbias y rebeldías (42-43).

Quando es Ludovico el que habla, su discurso es libertario y deja que lo permeen otras formas de concebir el mundo (especialmente los conocimientos herméticos y los derivados de la Cábala judía). Con Celestina conocemos el lenguaje de la magia, el que permite el acceso a otros mundos. Así, cada personaje va acercándonos a una visión del mundo diferente. El habla del pueblo la escuchamos en la voz de los obreros que construyen el Escorial. Otros personajes que aparecen representan a otros estamentos de la época: el clero ilustrado (Fray Julián), el científico (Toribio), el estudiante (Ludovico), el campesino (Pedro), y van ligados a ciertas ideas: el amor, el conocimiento, la ciencia, el arte, el pueblo, la utopía, la libertad.

En cuanto a las perspectivas utilizadas en la novela, predomina la visión desde adentro. El narrador conoce los pensamientos de los personajes y en cada escena se acerca a uno diferente de los que rondan El Escorial. Al que más se acerca, en el que más penetra, es en Felipe, hacia cuyos pensamientos manifiesta a veces ironía. No escapan Guzmán (en quien ve el narrador las nuevas fuerzas emergentes en la sociedad: el individualismo, la fuerza de la acción desmedida, la ambición por medrar, el rencor de clase), la Señora (cuyo único deseo es disfrutar los placeres),

la Dama Loca (como Felipe, mantenedora del mundo medieval inmóvil y cerrado), Celestina (la mujer, sabia, sensible, concedora del mundo secreto de los hombres, que adquiere por medio del amor) o Ludovico (el que ambiciona conducir a los hombres a la libertad en un mundo sin dios y sin poder autoritario).

En “Victoria” el narrador cuenta lo que sueña Felipe, quien en su sueño le narra al perro Bocanegra el día de la Victoria contra los herejes de Flandes. Para conmemorar el triunfo de la batalla de San Quintín, Felipe levanta El Escorial, símbolo de la España hermética y contrarreformista. El narrador focaliza desde Felipe pero hay ironía hacia él: “El capitán se alejó y sobre el Señor no llovieron esa tarde ni flores frescas ni aterrados burgueses, sino el relleno de almohadones y colchones destripados.” (56). Califica su memoria como: “Negra y brillante, turbia y líquida memoria de lo inmediato” (53). Esta calificación se da en varias ocasiones a lo largo de la novela. La memoria del Señor se opone al ejercicio memorístico que constituye en sí *Terra nostra*, Teatro de la Memoria americana como dijimos en otro capítulo. Una de las teorías de Fuentes en relación con la filosofía de la historia es que “las posibilidades que negamos son sólo las posibilidades que aún no conocemos” (signo también en *Terra nostra*). A esas otras las condenamos a menudo con el nombre del mal. Pero el bien no existe sin la posibilidad del mal que lo cuestiona, como la ortodoxia es nada sin la herejía que le da razón de ser.

En “¿Quién eres?” y “Junta de rumores” el narrador utiliza la segunda persona y el tiempo presente para dirigirse al segundo náufrago que llega a la playa del cabo de los Desastres. Dice: “Quiero que oigas mi cuento. Escucha. Escucho y veo por ti.” Y en efecto, la mirada del narrador recorre la escena como si fuera

la del náufrago, parece prestarle la voz, que proviene de la conciencia del personaje, porque el foco es el del muchacho, pero en su mirada abarca lo que ve el joven, y lo ve a éste también:

Primero miras cerca: las minucias de los desastres te devuelven otra mirada, estéril y opaca; sólo una botella verde, clavada en la húmeda arena, lamida como tú por el mar, brilla con algo que tú, hambriento y sediento, quisieras identificar como una vida propia. Una botella taponeada y sellada, que quizás contenga algo de beber; te das cuenta de que el brillo que atribuyes a la botella no es más que el de tu mirada famélica (64).

En “Junta de rumores” se narran, desde la perspectiva del náufrago, hechos que la vieja Dama (madre de Felipe) cuenta en el capítulo “Monólogo de la viajera”. Se va perfilando otro signo, el que opone filosofía de las transformaciones-“verdad” de las unidades.

En “Todos mis pecados” se complica el juego de perspectivas. La voz es la del narrador en tercera persona, el que hemos llamado omnisciente, el cual ve a la Señora que a su vez ve al Señor que a su vez mira el cuadro traído de Orvieto, y que al mismo tiempo ve a Guzmán que a su vez contempla al Señor que mira el cuadro: “Lo ve arrodillado en el reclinatorio, con las manos unidas sobre el brazo de terciopelo y el perro dormitando a sus pies. Pasará la mañana contemplando al hombre que contempla el cuadro” (89). También la Señora contempla la escena. A Guzmán y a ella los contempla el narrador, que habla desde la perspectiva de ellos: “Guzmán pudo decir lo que imaginaba que el Señor, al golpearse el pecho, pensaba” (90).

La época que se describe en *El Viejo Mundo* y *El Otro Mundo* de *Terra nostra* (partes primera y tercera) vive un cambio en la

percepción del espacio y la perspectiva. La mirada está cambiando y hay párrafos que parecen un homenaje a *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault y su descripción del juego de miradas de *Las Meninas*. De hecho, la escena de la Corte contiene muchos de los elementos del cuadro de Velázquez y es inevitable la asociación (están el rey y la reina, el perro Bocanegra, el cuadro que dicen fue traído de Orvieto, el pintor Julián, un asistente de la Corte):

El cuadro: El grupo de hombres desnudos le da la espalda al Señor y a la Señora para mirar al Cristo; el Señor mira la baja mirada del Cristo y la Señora mira las nalgas pequeñas y apretadas de los hombres. Y Guzmán mirará a sus amos que miran el cuadro. Levantará, turbado, la mirada: el cuadro lo mira a él. (96).

La imagen ya no es plana sino que en su configuración entran diferentes perspectivas. La imagen iconográfica que había prevalecido hasta ese momento, está feneciendo. El mundo se reconoce en sus múltiples caras. Nos rodea la mirada del otro, añade Carlos Fuentes. Sólo el otro nos da el ser.

Los signos de la representación y la forma de la enunciación se van depositando en la novela en distintos momentos de la narración. Como decíamos más arriba, el texto reflexiona sobre sí mismo, da claves acerca de su construcción. Por un lado, en el ejemplo mencionado del cuadro, se da la representación dentro de la representación (la metadiégesis dentro de la diégesis en la novela), siendo ésta el centro de la escena (la novela). La representación involucra también al espectador que la contempla. Por otro lado, esta escena (con todos sus elementos) será más adelante un cuadro. Alguien pintará, sobre la representación de

la crucifixión, la escena de la corte y el juego de miradas que contemplamos ahora desde la perspectiva del narrador.

La narración de esta escena alterna con dos tipos de descripciones en presente: *El cuadro* y *El palacio*. Estos van a funcionar en el texto como verdaderos personajes, pues se les dota de palabra. Ayudan a multiplicar las perspectivas y a expresar, en el plano de la forma, una posición en favor de la filosofía de las transformaciones. Aunque el Señor desea encerrar en El Escorial el mundo conocido e impedir con ello que éste cambie, dentro está la multiplicidad que niega esta posibilidad. *El cuadro* va relatando una nueva posibilidad, desconocida, en la historia de la crucifixión de Cristo.

En cuanto al espacio, se va dibujando la oposición dentro-fuera de El Escorial. Afuera el mundo es “circulante”, “proliferante”, “sudoroso”. Nuevos hombres lo habitan, seres que creen más en el poder de la acción y el dinero, que en el del honor. Guzmán y el usurero prestamista, el padre de la monja Inés, pertenecen a este nuevo mundo: “...estos nuevos hombres oponen la simple voluntad de sus individualidades, sin antecedentes ni descendencia, una voluntad que se consume en sí misma y cuya disgregada potencia se llama la historia” (148). Dentro, se reconstruye un microcosmos, el del mundo que está pereciendo, el vertical que cree que todas las cosas reproducen el orden celeste y que son inmutables. Otras oposiciones que se van dibujando son: ortodoxia/heterodoxia, inmovilidad/cambio-movimiento, cerrado/abierto, dentro/fuera, luz/sombra, silencio/rumor, nacimiento/muerte, principio/fin, unidad/dispersión, sacrificio/placer, razón/inconsciente, vida/muerte.

Cuando interviene el narrador omnisciente hay un uso del presente. Recapitula él, el organizador; su presencia se impone:

Pero esta particular madrugada (el Señor le ha pedido a Guzmán que no deje de recordarle qué día es éste; un muchacho ha sido quemado ayer junto a la caballeriza del palacio en construcción; las obras del propio palacio se retrasan más de lo debido mientras las carrozas fúnebres luchan contra el tiempo y el espacio para acudir a la cita; Jerónimo ha sido penado por aguzar excesivamente las herramientas; Martín ha visto pasar a la Señora con el azor sobre la mano; un joven yace, bocabajo y con los brazos abiertos en cruz, sobre la playa negra) el Señor (...) se detuvo un instante (105).

En “El beso del paje” comienza otro relato. Dice Celestina al tercer náufrago: “Todos hemos olvidado tu nombre. Yo me llamo Celestina. Deseo que oigas un cuento. Después, vendrás conmigo.” (108); y al mismo tiempo le dice el Señor a Guzmán: “...escribe tú, Guzmán, escribe, oye bien mi narración” (111). Desde “El Señor visita sus tierras” hasta “Las cenizas de la zarza” se relatan hechos del pasado en la perspectiva del Señor o Celestina (no es identificable), aunque con una voz narradora en tercera persona que no es la de ninguno de ellos, o si lo es (enmascarada), manifiesta una distancia frente a los hechos. Narran como si ellos no hubieran sido protagonistas. Estas escenas son muy breves y descriptivas y realmente llegan a ser estampas de la época atrapadas por una cámara. En “La peste”, por ejemplo, vemos a un monje (Simón) recorriendo las calles pestilentes y llenas de cadáveres de una ciudad. En otra, vemos al Señor Felipe el Hermoso (padre de Felipe el Señor) exigir al campesino Pedro un tributo superior al que la ley de la sobrevivencia permite. Más adelante, en “Prisionero del amor”, es la Señora la que cuenta, en

primera persona, su visión de algunos de los sucesos narrados en estas escenas, pues ella es el premio que recibe Felipe por la delación de los rebeldes comuneros, heresiarcas, moros y judíos, encerrados y asesinados dentro del Alcázar de su padre.

El tema de esta parte podría ser titulado, parafraseando el discurso del propio Fuentes, “De cómo la épica destruyó la utopía en el viejo mundo”. La joven Celestina (violada por el padre de Felipe haciendo uso de su derecho de pernada), el estudiante Ludovico, Simón el fraile y Pedro el campesino imaginan un mundo con amor, donde hombres y mujeres puedan escoger al ser amado; un mundo sin Dios, pues cada hombre sería Dios; un mundo sin enfermedades ni muerte, sin ricos ni pobres, sin poderes arbitrarios sobre la gente y sobre las cosas. Estas utopías son destruidas por la imaginación épica del Señor, que augura su imposibilidad en nombre del poder que va a heredar. Felipe conduce traicioneramente a la multitud de rebeldes y heterodoxos (que cantan que el tiempo de la utopía ha llegado: “El tiempo es ahora, el lugar es aquí”) al Alcázar del padre, donde son encerrados y sacrificados.

Otra de las voces que podemos escuchar en esta primera parte de la novela es la de Guzmán (“Habla Guzmán”), representante, como decía, de ese nuevo mundo emergente, individualista, sin antecedentes ni descendencia, un mundo de hombres impulsados por una voluntad que se llama historia. El narrador describe a Guzmán, árbitro entre estos dos mundos porque es consciente de que existen:

Cayó un rostro impasible: el de Guzmán el hombre que sabía curar perros y criar azores y llamar a caza. Se desprendió como lo que era: una

delgada película de carne mantenida con un esfuerzo que por acostumbrado había dejado de serlo, sobre las verdaderas facciones. Más cercano al hueso, el auténtico semblante de Guzmán volvió a aparecer con la similitud reconocida por los alanos, temida por los venados y aceptada sin sorpresa por los azores: el perfil rapaz que aun el Señor, en momentos de descuido, había sorprendido cuando el servidor menos deseaba mostrarlo: al inclinarse para recoger un breviario; al retirarse para cumplir una orden (146).

En “El segundo testamento” hay un diálogo entre el Señor Felipe y Guzmán donde se oponen las dos visiones del mundo, la emergente que cree en el poder de la acción y el progreso, y la decadente que con dificultad enarbola el Señor. Acción, dignidad del riesgo, azar, fortuna, pasión, ideales no absolutos, se oponen a la dignidad hereditaria, a la represión, humillación y sacrificio como medios para alcanzar la vida eterna, a la sabiduría revelada, al ideal del caballero contemplativo, meditativo de las Escrituras y el dogma de la Revelación, a la eternidad de las verdades.

—Hay la dignidad hereditaria, Guzmán, que ni se compra ni se vende.

—Hay la dignidad del riesgo, Señor, se puede vivir con y cómo los ángeles o el demonio, se puede escoger, se es libre para ascender o descender, conociendo, así, nuestros propios límites.

—No, Guzmán, no hay más jerarquía humana que la posesión de un alma inmortal y su patrimonio en la vida eterna.

—No, Señor, hay el azar, hay la fortuna y hay la virtud que constantemente ponen en jaque esa jerarquía y la transforma, el hombre es gloria, burla y enigma del mundo, y el mundo mismo es un enigma descifrable para gloria o para burla de los hombres.

Además de la de Guzmán, están las voces del mundo inferior (que escuchamos pocas veces): obreros, fregonas y monjas (clero

inferior). De los primeros oímos expresarse a Martín, Catilón, Jerónimo y Nuño. De las segundas las voces que escuchamos son las de Azucena y Lolilla. Entre las monjas oímos a Inés, a la madre Milagros y a Angustias. En “Desastres y portentos” se mezclan las voces de los obreros, presentadas por el narrador: “Martín se lo contó a Jerónimo, Jerónimo a Catilón, Catilón a Nuño, uno se lo susurró al otro, éste se acercó a la oreja de aquél” (174). Narran la llegada de los cadáveres antepasados de la dinastía del Señor, para ser enterrados por última vez en El Escorial. Al final hay de nuevo un cambio de voz:

y detrás de ese bulto envuelto en trapos mojados bajas tú, bajo la tormenta, tú, beato, hermoso y estúpido, tú con el gorro de terciopelo, la capa de pieles, el toisón dorado sobre el pecho, las calzas color de rosa, tú el príncipe resurrecto bello beato e idiota, tú el náufrago usurpador de estas insignias y ropajes y apariencias puras (186).

Las voces de las monjas pueden escucharse mezcladas en “La Dama Loca”, pero también en este caso son voces precedidas por la del narrador.

Enciérrense todas, dijo la Madre Milagros, todas a sus celdas y no asomen las narices (...) ve una amenaza en todas las faldas del mundo, un anhelo irreprimible de robarle, aunque sea por una noche, al marido que en vida fue tan infidente que de no morir de una fiebre acatarrada de seguro hubiese muerto del mal gálico (...), ¿por eso no tiene hijos nuestro Señor, Madre Milagros...?, a callar todas, chitón (...), todas a sus celdas y déjenme contarlas y bendecirlas, tú, Clemencia y tú Remedios y tú Dolores y tú Angustias, ¿y la Inesilla?, ¡Por Dios, dónde está Inés!... (186-187).

Otro ejemplo de narraciones que se eslabonan lo tenemos en “Retrato del príncipe”; allí, el segundo náufrago (el bobo)

termina diciendo: “Y ésta es la historia que narró el fraile Julián, mientras entraban los criados y disponían el cocido que habríamos de cenar esta noche” (239). El fraile imagina lo que puede pasar por la cabeza del Cronista. La siguiente escena, que lleva el nombre de “El Cronista”, relata el destierro de este personaje e imagina lo que piensa y hace en su condena a galeras. Este personaje, cuya vida remite directamente a Miguel de Cervantes, simboliza al escritor, al autor de todos los textos de ficción.

Los distintos personajes (aunque verdaderos narradores sólo serían Julián y Celestina, pues los demás que “hablan” sólo lo hacen dentro de una escena, en los monólogos de la Dama Loca o de los naufragos) se contradicen y fomentan la confusión de narradores. Celestina dice en “La última pareja” (contradiendo al padre Julián): “ésta es mi historia; yo la estoy contando desde el principio: yo la conozco en su totalidad, de cabo a rabo, hermoso y desolado joven, yo sé lo que el señor sólo imagina, lo que la Señora teme, lo que Guzmán intuye.” (257). Ella tiene el conocimiento total de este mundo, sólo le falta la otra mitad, el conocimiento del otro mundo que le proporciona el peregrino. Ese conocimiento total lo obtiene por medio de la adivinación, el recuerdo o el deseo (256). Ella es la “maga” en el sentido que Jules Michelet le da a la mujer sabia. “...yo conozco la tierra, la tierra es mía, no hay nada en ella que yo no conozca o adivine, recuerde o desee” (256). “...todo lo pueden repetir mis labios tatuados; me llamo Celestina; todo lo pueden repetir mis labios tatuados, mis labios para siempre impresos con el beso llagado de mi amante, mis labios marcados con las palabras de la secreta sabiduría” (257). *Saga et divina* (sabia y divina) son los adjetivos con que califica sus poderes la Señora: “...gracias por recordarme

las palabras olvidadas en el curso de mis metamorfosis, las palabras que me definen a través del tiempo mutable y de los gastados espacios del mundo: *saga et divina, potems caelum deponere, terram suspendere, fintes durare, montes diluere, manes sublimare...*" (296).

El padre Julián, en cambio, como ya dijimos, en "Confesiones de un confesor", ya casi al final de la novela, asegura que nadie sabe tanto como él, ni siquiera Celestina.

En "La última pareja" habla el paje y atambor (una de las reencarnaciones de Celestina) al tercer naufrago, el peregrino del Nuevo Mundo; usa por tanto el tú, lo cual nos puede hacer pensar que los otros capítulos de *Terra nostra* que utilizan esta forma, en donde no sabemos quién habla, pudieran estar narrados por Celestina. Esto apoyaría la tesis de que ella puede ser la narradora principal.

y así, pasaríamos junto a la playa cuando tú ya estuvieras allí, arrojado por la marea, por la vida, por la historia que traes perdida en el pozo más hondo de tus desbaratados recuerdos. Yo lo sabía; tú no, hombre sin nombre, marcado sólo por la cruz de tu espalda; tú llegaste a esa playa sin saberlo y por eso eres el viajero auténtico, el hijo pródigo, el inconsciente portador de la verdad, tú, porque nada buscas... (256).

En "Miradas" se reúnen todos los personajes principales de esta primera parte en la capilla privada del Señor. El narrador describe el objeto de la mirada de cada uno y los pensamientos que se suscitan en las diferentes mentes. El conjunto de esta escena tiene para el lector el efecto de una obra pictórica que es descrita ante sus ojos por el narrador. Si hasta ese momento la narración describía distintas escenas que se desarrollaban en el

Palacio, ahora esa pintura hecha a base de palabras describe algo que podría ser un cuadro. Entre las miradas pueden ser trazadas las líneas imaginarias que dibujan la composición y el juego de perspectivas. En la representación ya nada es el centro (luego todo es central como dirían Paz y Fuentes). El espacio ya no es el de la revelación ni el tiempo el del *fiat* original (sin horarios), sino “el espacio como lugar y el tiempo como cicatriz de la creación”. “Pinto para mirar, miro para pintar, miro lo que pinto y lo que pinto, al ser pintado, me mira a mí y termina por mirarlos a ustedes que me miran al mirar mi pintura” (343). Al final de la escena el narrador se transforma (sin apenas percibirse) y pasa de utilizar una voz en tercera persona, a usar una primera del plural; se une a la perspectiva unificada de todos los personajes de la Corte, que esperan la llegada del náufrago que relatará la conquista del Nuevo Mundo.

comienza a tocar una musiquilla triste, monótona (...): una música que nunca hemos escuchado aquí, Julián, Toribio, Inés, Madre Milagros (...) y esto es lo último que podemos ver los que tenemos el privilegio de poder mirar por la puerta de la alcoba del Señor antes de que la mano del paje corra la última cortinilla (354).

La voz de todos los personajes que el narrador observa en “Miradas”, se escucha en “Los rumores”, en la tercera parte de *Terra nostra (El Otro Mundo)*. Todos comentan la impresión que les provoca haber escuchado de la existencia de otro mundo más allá del océano. En esta tercera parte de la novela se fragua la conquista. “...otra vez por los túneles y patios, galerías y cocinas, establos y pasillos, alcobas y mazmorras, el rumor “ (500). Son fragmentos de conversaciones que el narrador parece atrapar por

los pasillos del Palacio. Voces recogidas al azar, como escuchadas detrás de las puertas o con una grabadora.

En esta escena oímos los distintos lenguajes sociales que corresponden a diferentes visiones del mundo, según el lenguaje bajtiniano. Escuchemos un pequeño fragmento:

Oh mi señor don Guzmán, excelente es la duda cuando se trata de certificar lo que ya poseemos, mas puede ser nefasta si nos impide ir en pos de lo que carecemos; —¿Serás tan cascafrenos de tragarte esa sarta de embustes? (504).

En la tercera parte continúa la forma de narración por relevos. Tras el relato del peregrino de su sueño-viaje al Nuevo Mundo, Felipe se reúne con Celestina y Ludovico en su alcoba. Ellos le narran a él, alternadamente, lo sucedido en los años pasados lejos del Señor. Desde “El primer niño” hasta “La madre Celestina” escuchamos de los viajes de Ludovico con los tres niños y de la suerte de Celestina. Algunos episodios, como los de la niñez de la joven del bosque que se convertirá en una nueva Celestina cuando la primera le traspase su memoria al besarla en los labios, ya los habíamos oído en la primera parte. No hay, sin embargo, marcas que nos digan cuándo habla Celestina o cuándo Ludovico. La voz usa la tercera persona y se refiere a ambos de esta forma, con distancia, sin identificarse con uno u otro. En algunos de estos capítulos la voz del narrador se hace todavía más ambigua, se aleja de la autoría de los dos personajes. “El beguinaje de Brujas” comienza con “Cuéntase”, y “Adentro del molino” con “Dícese”. Va creciendo la confusión de voces narrativas, o la impersonalidad. El lenguaje se hace protagonista. Parte de estas escenas es la narración de los sueños de los

peregrinos. Uno sueña la conquista del nuevo mundo pero relata, al contrario de lo que sucede en la segunda parte de la novela (el Nuevo Mundo), los veinte días que actuó en esa tierra, y olvida los cinco enmascarados que constituyen el relato mítico de la segunda parte de *Terra nostra*; estos veinte son días de tretas sucias y engaños.

Otro de los muchachos sueña las historias que conocemos por Cervantes en el Quijote. El tercero es un heresiarca que recorre Europa al frente de bandas heréticas que anuncian un nuevo milenio.

Desde “La semana del Señor” hasta la “Séptima jornada” es el Señor el que recuerda la narración alternada de sus amigos y, para corresponder a estos relatos, les cuenta sucesos ocurridos en esos mismos años de separación, sucesos a los que hemos asistido en la primera parte de la novela: la muerte del padre, el sacrificio de la madre, las bodas nunca consumadas con Isabel, la cruzada contra la herejía adamita en Flandes, su relación con el cuadro traído de Orvieto.

Entre la secuencia que abarca los relatos de Celestina y Felipe, y esta otra que incluye el relato del Señor, el narrador omnisciente que organiza el texto y conoce no sólo lo que pasó, sino lo que pasará, hace su aparición en una frase muy del estilo de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez: “Muchos años después, caminando por las galerías desiertas del palacio (...) el Señor recordaría sus últimos encuentros con los compañeros de su juventud” (595).

“La rebelión” es un ejemplo claro de narración pluridimensional. Alternan fragmentos de una carta dirigida al Comendador de Calatraba (el padre de la monja Inés) por los Comuneros de

la Junta de Avila y que alienta el levantamiento contra el Señor, con un diálogo (tipográficamente sin las marcas de tal, se trata de un diálogo corrido) entre Guzmán y el criado Catilín. Oímos además la voz de Guzmán alentando traicioneramente (pues es la ocasión para fraguar una encerrona) a los obreros al levantamiento, y mezclada con ella, la respuesta de éstos:

es el momento de actuar, Jerónimo, Martín, Nuño, se acumulan las injusticias, se acumulan los rencores, sí, el Señor, hace veinte años, tomó a la fuerza a mi joven novia, derecho llámase eso, derecho de la pernada, aquí llegué, hasta esta obra, aquí medí mi tiempo, mi tiempo ha llegado, Martín, Nuño, derecho, justicia, para escarmiento fue mandado matar mi hermano de hambre, sed y frío, abandonado desnudo en invierno y en un collado de Navarra, rodeado de tropas, a los siete días allí murió mi hermano (...) Nuño, que para ser libres a medias y mudarnos de lugar, hubimos de entregar nuestras heredades al noble señor del lugar donde nacimos, y aquí me tienen, menos herido que ustedes, Jerónimo, Martín, Guzmán, pero no menos decidido. (634).

El narrador omnisciente está sin embargo ahí, agazapado, organizando la forma de la narración, no desaparece totalmente, aunque su presencia sea casi inospechada: “*y antes, Guzmán, de prisa, alejaos, Señor, de esta capilla...*” (636, el subrayado es mío).

En esta escena se dan cita Celestina y el peregrino del Nuevo Mundo para el 14 de julio de 1999, el día del primer capítulo de la novela en una escena que ya hemos leído:

besó Celestina la frente del peregrino del nuevo mundo, unió sus manos a las del muchacho, díjole en voz muy baja al oído, esperaremos, un día triunfaremos, esperemos el nuevo milenio, te doy cita, lejos de aquí, en otra ciudad, Ludovico me lo ha dicho, París, fuente de toda sabiduría, un catorce de julio, al morir este milenio, el catorce de julio de 1999, te buscaré, te encontraré... (646).

En *Terra nostra* los cambios de perspectiva, de focalización, de persona gramatical, de narradores que se van cediendo la voz como corredores por relevos, son comunes y van construyendo un mundo novelesco que en el plano de la forma expresa lo mismo que los personajes: un mundo plural emerge; las posibilidades son múltiples; el mundo está en movimiento, nada permanece estable, todo se transforma. Pero junto a esta tendencia, hay un narrador principal que podemos considerar como la conciencia que unifica todas las versiones y que organiza la historia hacia un fin. Yo diría que partimos de una “unidad original” que es la del génesis, de la cual “emanan” finalmente los hombres, las ideas, esto es, la unidad original sufre una desintegración, una dispersión, una multiplicación (podemos ver paralelismos en la historia en las diferentes culturas que aparecen en la novela), pero hay finalmente un regreso a la unidad, que como decíamos, puede ser el comienzo de todo. La polifonía es de alguna forma aparente. Sí se multiplican los narradores y son resbaladizos, también los puntos de vista y las voces varían, pero hay una conciencia que unifica y conduce la historia a “un final”, aunque éste sea abierto. Hay ideas que ganan.

La ambición de Ludovico al querer construir un teatro siguiendo las ideas de “Valerio Camillo”, es la de Carlos Fuentes, o la del narrador de *Terra nostra*:

la totalidad de las maneras y formas como hemos sido, somos y seremos, reunidas en una sola fuente de sabiduría que todo lo unifica sin sacrificar la unidad de nada. Asistiremos, Felipe, al teatro de la eternidad, llevaremos a su conclusión el secreto y febril sueño del veneciano Valerio Camillo: todo convirtiéndose en todos, todos convirtiéndose en todo, la pluralidad eterna alimentando la unidad eterna, y ésta alimentando a aquélla, simultáneamente y para siempre (620).

El peligro de esta metamorfosis permanente, de esta deriva infinita, de esta ausencia de límites, como decía más arriba, es el relativismo absoluto. Esta idea hermética de nombrar un Uno en el que se realiza la coincidencia de los contrarios, provoca una interpretación infinita. Buscando un sentido último, se acepta un deslizamiento sin fin del sentido. Esta metamorfosis permanente sigue la lógica de la espiral y pone en crisis la idea de la linealidad, orden temporal regido por las causas y los efectos. “El pensamiento hermético transforma todo el teatro del mundo en fenómeno lingüístico y, al mismo tiempo, sustrae al lenguaje todo poder comunicativo”, dice Umberto Eco en *Los límites de la interpretación*.³² El lenguaje es, de alguna forma, protagonista de *Terra nostra*.

Dice Carlos Fuentes en *Cervantes o la crítica de la lectura*, texto de alguna forma explicativo de *Terra nostra*,

Si la realidad se ha vuelto plurívoca, la literatura la reflejará sólo en la medida en que obligue a la propia realidad a someterse a lecturas divergentes y a visiones desde perspectivas variables. Pues precisamente en nombre de la polivalencia de lo real, la literatura crea lo real, añade a lo real, deja de ser correspondencia verbal de verdades incommovibles o anteriores a ella. Nueva realidad de papel, la literatura dice las cosas del mundo pero es ella misma una nueva cosa en el mundo.³³

En “Confesiones de un confesor” está inscrita, en boca de Julián, una de las posibles lecturas de la novela, quizá la principal:

Te digo, iluso de mí, que te cuento la historia para que la escribas y así, quizás, la historia no se repita. Mas la historia se repite: he allí la comedia

³² Umberto Eco, *Ibid.*, p. 54.

³³ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1975, p. 93.

y el crimen de la historia. Nada aprenden los hombres. Cambian los tiempos, cambian los escenarios, cambian los nombres: las pasiones son las mismas. Sin embargo, el enigma de la historia que te he contado es que, repitiéndose, no concluye: mira cuántas facetas de este hadit, de esta novella, a pesar de su apariencia de conclusión, han quedado como en suspenso, latentes, esperando, acaso, otro tiempo para reaparecer, otro espacio para germinar, una oportunidad para manifestarse, otros nombres para nombrarse... (658-659).

Es la misma idea que Valerio Camillo le expresa a Ludovico cuando le muestra el Teatro de la Memoria: recordar lo que pudo haber sido y no fue, lo que clama por ser, las oportunidades del futuro (no sólo las posibilidades del pasado).

En cuanto a la confusión de narradores, Julián, quien de alguna manera es el portavoz del autor que proporciona claves para entender el funcionamiento de la novela, dice: “todo narrador se reserva la facultad de no aclarar los misterios, para que no dejen de serlo; y al que no le guste, que reclame su dinero...” (660). El narrador es, conscientemente, un manipulador de la realidad y de la historia (como en otro plano puede serlo el historiador).

Respecto al final abierto, la voz en tercera persona que emerge en la narración de *Terra nostra* no resuelve finalmente todos los misterios; quedan dudas, resquicios quizá para comenzar otras historias, como dice Julián. La ambigüedad y la subjetividad (hay un uso de la segunda persona en el último capítulo) cierran la novela. “La crisis de la identidad personal subyace a la crisis del narrador que define a la era moderna. No sabemos quién narra porque no sabemos quiénes somos.”³⁴ El ser se diluye. Hablan

³⁴ Pere Gimferrer, “El mapa y la máscara”, *Plural*, julio de 1976, pp. 58-60.

muchas voces, pero predomina una (en tercera persona) que no identificamos y que termina desapareciendo en el último capítulo. Lo que nos quedan son vestigios de voces, de rumores, de leyendas. El mundo que estamos enfrentando, el de la España ortodoxa, termina diluyéndose.

El silencio nos espera al final, en la última frase: “No sonaron doce campanadas en las iglesias de París; pero dejó de nevar, y al día siguiente brilló un frío sol”. En el transcurso de la novela, es la conjugación de voces y el deseo de trascender la voz única, la verdad monolítica, lo que está funcionando. Al final, en el otro extremo, nos espera el silencio. Yo creo que este silencio es el que sigue a la escucha. En *Terra nostra* hay una intención dialógica; si constantemente se nos está apelando para que escuchemos, el lector obviamente debe guardar silencio y escuchar. Todo diálogo presupone una escucha. El silencio sigue a una intervención.

Oralidad y escritura. Palabra y voz

El Señor Felipe se aferra a un mundo inmutable, único. Cree en el poder de la escritura según el conocimiento del Renacimiento: el lenguaje es la escritura material de las cosas; el ser está contenido en las marcas de la escritura. Quiere que Guzmán escriba todo lo que le va dictando para dar realidad y veracidad a su mundo, ya que las palabras y las cosas coinciden en su mente.

Las palabras y las cosas coinciden: toda lectura es, al cabo, lectura del verbo divino, pues, en escala ascendente, todo acaba por confluir en el ser y en la palabra idénticos de Dios, causa primera, eficiente, final y reparadora de cuanto existe. De esta manera, la visión del mundo es única: todas las palabras y todas las cosas poseen un lugar establecido,

una función precisa y una correspondencia exacta en el universo cristiano. Todas las palabras significan lo que contienen y contienen lo que significan. (673).

(dice Felipe) ...todo enriquecimiento, combinación o interpretación de las palabras nos llevan siempre a la misma perspectiva jerárquica y unitaria, a una lectura única de la realidad. Y fuera de este canon, toda lectura es ilícita (625).

En *Terra nostra* está representado el momento cultural en que *la semejanza* comienza a perder su papel constructivo en la cultura. Según Michel Foucault, hasta fines del siglo XVI la tierra repetía lo que había en el cielo, la pintura imitaba el espacio, la representación era siempre repetición: teatro de la vida o espejo del mundo. El lenguaje era signo de las cosas, convenía a éstas por emulación, las duplicaba; por ello, la verdad está en los discursos:

...si el lenguaje no se asemeja de inmediato a las cosas que nombra, no está por ello separado del mundo; continúa siendo, en una u otra forma, el lugar de las revelaciones y parte del espacio en el que la verdad se manifiesta y se enuncia a la vez. Es más bien la figura de un mundo en vías de rescatarse y ponerse al fin a escuchar la verdadera palabra.³⁵

Si las lenguas tienen con el mundo una relación de analogía (más que de significación), el lenguaje adquiere el valor de símbolo, reproduce en su arquitectura el mundo. La verdad se encuentra oculta en las palabras y se busca en la forma de su encadenamiento, en su disposición espacial. Los cabalistas buscan

³⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1985, p. 44.

el nombre de Dios (puerta al verdadero conocimiento) escondido entre las palabras recibidas. En el Renacimiento el conocimiento tiende a “espacializarse”; se utiliza la forma del círculo, la del árbol, y también la del teatro. Es la empresa que lleva a cabo Giulio Camillo (retomada completamente por Carlos Fuentes en la escena titulada “El teatro de la memoria”) y que el autor de *Terra nostra* imita simbólicamente en esta novela. El también espacializa los conocimientos, deseos, intuiciones de una época histórica en el teatro de la novela. No olvidemos que ésta comienza presentando a los “personajes principales” del drama (¿circo o tragedia? se pregunta Polo Febo), por eso el nombre de “escenas” conviene a sus pequeños capítulos. Y espacializa también la acción: la construcción del Escorial, ese ataque de megalomanía de Felipe II, es una empresa similar a la de la novela pero también una empresa renacentista. Encerrar el mundo conocido, el saber que se desea conservar, en un edificio. Esta construcción funciona muy bien como emblema de una época. Queda fuera lo que se rechaza, las herejías, los pensamientos cambiantes, mutantes, críticos.

Tal entrelazamiento del lenguaje y las cosas, dice Foucault, en un espacio común, supone un privilegio absoluto de la escritura. “Escribe, Guzmán, escribe, lo escrito permanece, lo escrito es verdad en sí porque no se le puede someter a la prueba de la verdad ni a comprobación alguna, ésta es la realidad plena de lo escrito, su realidad de papel, plena y única” (193-194). “...esto quería el día de mi cumpleaños: dejar constancia de mi memoria; escribe: nada existe realmente si no es consignado al papel, las piedras mismas de este palacio humo son mientras no se escriba su historia” (111).

Escritura y Palabra se oponen en la episteme del siglo XVI. La Escritura, dice Foucault, es el intelecto activo, masculino. El esoterismo de este siglo se basa en ella. Giulio Camillo le dice a Ludovico en *Terra nostra* que busque entre los cientos de materiales de su biblioteca la explicación a sus preguntas. Allí está también la respuesta y finalidad de su construcción, su teatro. La Palabra, recuerda el filósofo francés, es el intelecto pasivo, la parte femenina del lenguaje. El conocimiento, la sabiduría que Celestina va acumulando a lo largo de la novela, es adquirida y transmitida por vía oral. La boca es por ello el símbolo de su saber; una boca tatuada, doble, que dice tanto las palabras de este tiempo como las de otro olvidado. Su conocimiento lo transmite besando con su boca tatuada los labios de la elegida para continuar perpetuando la memoria. La voz es su atributo.

Escritura y Palabra (voz). Ambas están presentes en *Terra nostra* en uno de sus múltiples niveles de significación. La escritura porque la novela aboga por su propio valor fuera de referentes. El Cronista es condenado a galeras por creer en la realidad poética de la escritura. Mientras el Señor y los demás personajes de la Corte ven en su obra una crítica a los sucesos del Palacio, él sólo cree en el ser del lenguaje que ha elaborado. Este tiene un valor en sí mismo más allá de su funcionamiento en la representación:

Otro proyecto, para dejar de estar y empezar a ser, otro proyecto: papel y pluma (...) Y sin embargo, porque esta realidad ficticia es la única posibilidad de ser, dejando de estar, habrá que luchar con denuedo, hasta el sacrificio, hasta la muerte, como luchan los grandes héroes y los imposibles caballeros errantes, para hacer creer en ella, para decirle al mundo: he aquí mi realidad, que es la realidad verdadera y única, pues otra no tienen mis palabras y las creaciones de mis palabras (241).

Esta absolutización de la escritura está contagiada de las teorías del estructuralismo francés, muy presentes en los años en que Fuentes daba forma a esta novela. Por otro lado, la ficción (el lenguaje) elabora mundos que rompen con el orden cronológico de la realidad. Al unir tiempos y espacios, al jugar con la simultaneidad, ofrece otras posibilidades para el hombre inserto en la historia. Al imaginar el pasado, se imagina también un futuro diferente: “sólo mediante los recursos del lenguaje puede librarse el tenso e intenso combate entre el pasado y el presente, entre la renovación y el tributo debido a la forma precedente”.³⁶

El lenguaje de la ficción actúa de la misma forma como lo hacen los sueños. Dice Jorge Luis Borges en *Siete noches* que el sueño es nuestra modesta eternidad personal; lo vemos todo de un plumazo. Al despertar, “como estamos acostumbrados a la vida sucesiva, damos forma narrativa a nuestro sueño, pero nuestro sueño ha sido múltiple y ha sido simultáneo”.³⁷

La palabra, la voz, está presente en la novela en ese deseo de diluir la presencia de un narrador que unifique (aunque finalmente sí existe) y en esa proliferación de “voces” narrativas. “Cuéntase”, “Dícese”, “Quiero que oigas mi cuento”, “éste es mi cuento”, leemos varias veces en la novela; en otras, los personajes-narradores se van contando versiones de los sucesos. Son voces lo que escuchamos. Esta acumulación de relatos sobre relatos combina lo oral con lo escrito (y también lo impersonal con lo

³⁶ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, op. cit., p. 32.

³⁷ Jorge Luis Borges, *Siete noches*, México, FCE, 1980, p. 37. Para los habitantes de la comunidad llamada de los “ciudadanos del cielo”, en *Terra nostra*, las rutas hacia la perfección son: el estudio, la contemplación y el conocimiento de la naturaleza, pero también están los sueños como otra vía de atajo hacia la beatitud final que procuran los tres caminos mencionados (p. 551).

personal). Las expresiones mencionadas le dan también un valor mágico a la narración. Nos recuerdan que buceamos en las aguas del mito, al tiempo que nos zambullimos en la historia. Este juego entre la palabra y la voz es el de la historia y el mito, los dos elementos que conjugo en este trabajo. Para los pueblos con tradición oral las palabras tienen un gran poder. En las culturas sin escritura el poder era ejercido por la palabra; los nombres confieren para ellos poder sobre las cosas. El narrador cuenta para reproducir los valores de la comunidad y fomentar ciertas conductas, pero nombrar es también acercarse al ser. La palabra tiene un poder fundacional. En la novela latinoamericana de los años del boom (finales de los cincuenta y los sesenta) es común encontrar que el autor es considerado un fundador, un creador de un universo-texto particular, de la forma como el narrador lo es en las culturas primitivas. El autor es el patriarca fundador de sociedades que existen al margen de la conocida:³⁸ el Macondo de García Márquez, la Santa María de Juan Carlos Onetti.

El Cronista escribe en *Terra nostra* la historia que conocemos como el Quijote; también escribe la historia que estamos leyendo de la vida de Felipe, donde él es uno de los personajes. Se escribe a sí mismo y nos escribe a nosotros lectores, como diría Carlos Fuentes.

Las expresiones mencionadas de “cuéntase”, “dícese”... son también una apelación al lector en este contexto de oralidad creada. Son fórmulas que, como otras frases que se repiten en la novela (por ejemplo la necesidad de muchas vidas para integrar una

³⁸ Véase Jean Franco, “Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de cultura de masa”, *Revista Iberoamericana*, pp. 129-148.”

personalidad y un destino) actúan como recursos mnemotécnicos. El público (el lector en este caso) es persuadido a responder, como en las culturas orales. La paradoja, sin embargo, es que estamos frente a un texto escrito que por lo tanto es irrefutable de una manera directa. Lo escrito, en el habla popular como en la visión de Felipe II, “es cierto” precisamente porque está escrito y no se puede contradecir.

DIALOGISMO CULTURAL Y POLIFONÍA

Hablamos constantemente de la polifonía en Carlos Fuentes, pero habría que hacer precisiones a este concepto acuñado por Mijaíl Bajtín. En *Problemas de la poética de Dostoievski*, define la polifonía como “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles”, y añade para el caso del novelista ruso,

En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes (...) son, según la misma intención artística del autor, *no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo*.³⁹

La estructura de *Terra nostra* no es polifónica en estos términos. En *Terra nostra* sí hay una tendencia a unificar los elementos heterogéneos de que se compone la novela en los límites

³⁹ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, op. cit., pp. 16-17.

de la conciencia del autor. Encontramos ideas que pertenecen al hermetismo, a la mística judía, a la del Renacimiento, o al mundo prehispánico, ideas que corresponden con herejías medievales, disquisiciones sobre pintura (el Bosco) o personajes consagrados de la literatura europea y latinoamericana, ideas de historiadores conocidos (O'Gorman, Américo Castro, León Portilla), pero más que dialogar entre ellas a veces son alteradas para los fines de la novela. Así, cuando, para las necesidades de simbolismo del número tres, se pretende ver en el origen de todas las culturas mencionadas una lucha entre tres dioses, en el caso de la mitología prehispánica los cuatro dioses fundadores son reducidos a tres. Estas "alteraciones" previas de la información que entra como material de la novela introducen una conciencia que presenta los elementos para determinados fines. En esa medida, los personajes no son independientes sino ya condicionadas, símbolos a menudo necesarios para una idea de conjunto: la del autor. Todo pasa por él, todo termina siendo reflejo de sus ideas previas, las mismas que encontramos en su obra ensayística y a veces en el análisis de obras de la literatura latinoamericana. A pesar de que la novela tenga un final abierto, todo está decidido desde el principio. Es lo que he intentado demostrar cuando he ido entrelazando el análisis de *Terra nostra* con las ideas de Fuentes que encontramos sobre todo en *La nueva novela* o en *Valiente mundo nuevo*. Parecería que las novelas ilustran ideas previas. Carlos Fuentes dice que la historicidad profunda de Hispanoamérica es⁴⁰ la tensión entre utopía, epopeya y mito. El Nuevo Mundo habría sido concebido como una utopía: fue más

⁴⁰ Véase *Valiente mundo nuevo...*, *op. cit.*

inventado, deseado y necesitado, que descubierto. En *Terra nostra* esas palabras permean la acción. Aquí, el Nuevo Mundo es imaginado, soñado, inventado (literalmente), por la heterodoxia renacentista (los Simones, Pedros, Ludovicos y Celestinas): rebeldes, brujas, estudiantes. Un lugar donde lavar las culpas, un lugar de justicia, un mundo perfecto. Estos personajes se reúnen en la costa del cabo de los Desastres donde el campesino Pedro construye una nave que les permita descubrir otro lugar.

Pero la utopía es derrotada por la necesidad épica de la política imperial. La epopeya, la historia, el tiempo lineal, degradó y asesinó la utopía de fundación. Esta es la idea que Carlos Fuentes ha ido desarrollando en los últimos años en sus ensayos (desde *Valiente mundo nuevo* hasta *El espejo enterrado*). Sorprende, sin embargo, que muchas de estas ideas (como lo que él llama en *Valiente mundo nuevo* las cuatro funciones: memoria y deseo, nominación y voz) formen el tejido de una novela escrita veinte años antes, *Terra nostra*. Se dice que *Cervantes o la crítica de la lectura* es el ensayo que permite entender la novela, y que fue escrito como apoyo para tal propósito. Yo creo que *Valiente mundo nuevo* arroja luz sobre la filosofía contenida en esta obra, y al revés, *Terra nostra* permite imaginar en Carlos Fuentes lo que él percibe en otras novelas de escritores latinoamericanos.

La épica en estos términos de Carlos Fuentes está representada en *Terra nostra* por el Señor y por Guzmán. Son hombres como este último, individualistas, activos, ambiciosos, sedientos de poder, los que conquistan el Nuevo Mundo:

...una empresa a la altura de mi energía individual, yo, yo, yo? (...) oh, azor, empiezo a creer que no sólo existe, sino que debe existir para mí, para la gente como yo, para demostrar allí, en esas selvas, esos mares,

esos ríos, esas llanuras, esas montañas, esos templos, que el universo pertenecerá a la acción, y no a la contemplación, al esfuerzo, y no a la herencia, al azar, y no a la fatalidad, al progreso, y no a la fijeza; a mí, y no al Señor (...) obraré en su nombre, de palabra, y en el mío, de hecho; le escribiré largas cartas de relación, creerá que él es el soberano de las tierras que jamás conocerá, creerá en lo que queda escrito, oh, azor, empiezo a arder en deseos de cruzar el gran mar, plantar mi espada en la ardiente ribera del nuevo mundo, quemar los templos, derrumbar los ídolos, sojuzgar a los idólatras: grandes azañas nos esperan... (509).

El conflicto entre la utopía y la épica (entre el sueño y la realidad) ha persistido, dice Carlos Fuentes, a lo largo de todas las etapas de la historia hispanoamericana. Es el abismo siempre persistente entre la nación legal y la real, la consagrada en las distintas legislaciones —igualdad legal— y la que siempre ha existido detrás de las leyes —desigualdad real.

La tensión entre épica y sueño está también presente en *Terra nostra*. La épica está representada, como decíamos, en el Señor y Guzmán. Pedro, Simón, Celestina y Ludovico sueñan frente al cabo de los Desastres un mundo sin pobreza, sin enfermedades, con amor y sin Dios. Los sueños son la vida de los tres jóvenes náufragos. Una parte de la novela, en la tercera sección, es la narración de lo que han ido soñando estos personajes. Mientras dos de los hermanos sueñan, el tercero vive lo que sueñan los que duermen. Uno de los sueños es el descubrimiento del Nuevo Mundo. Otro es el encuentro en La Mancha con el viejo loco Don Quijote. El tercero es el recorrido de Europa al frente de las bandas de *pauperes* o de hermanos del Libre Espíritu (movimientos heréticos que buscan liberar al hombre de las cadenas del poder feudal y de la influencia de la Iglesia corrupta). Los tres son sueños de libertad.

Tales sueños, sin embargo, son mutilados por Ludovico. Los despierta antes de tiempo para cumplir con una cita con Celestina y Felipe en el tiempo de la historia. "Tal es el precio de un destino en la historia: ser incompleto. Sólo el infinito destino imaginado por los tres muchachos puede ser completo: por eso no puede ocurrir en la historia. Una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad" (575). Así se explica otro de los motivos repetitivos de la novela que influyen también en su poética. Una personalidad sola no es suficiente para abarcar la complejidad histórica. Por ello Celestina va pasando su memoria de mujer en mujer; o Ludovico y el peregrino-Polo Febo reencarnan a lo largo de la historia. Son destinos incumplidos. Los mismos que algunos personajes (y el propio Fuentes) dicen que esperan una segunda oportunidad para ser. Es la historia de lo que pudo haber sido.

Celestina tiene "dos bocas" (hay un tatuaje dibujado en sus labios), la propia y la tatuada: con una dice las palabras de este tiempo, con la otra, las de un tiempo olvidado.

La doble boca de Celestina podrá ser interpretada de diferentes maneras. Por un lado va a significar que en su discurso se entremezclarán el del pasado y el del presente; por otro lado, Celestina es un personaje que arrastra tras de sí todas sus "vidas literarias" anteriores. Tiene una gran carga simbólica en términos literarios y culturales. Representa la otra cara del mundo, el punto de vista de un mundo al revés, la mirada pícaro, satírico, paródico. En ella se entrecruzan dos visiones del mundo (dos discursos).

Solamente la imaginación mítica, dice Fuentes, puede atentar ahora contra esa epopeya que degrada la utopía de fundación, puede quebrar la línea de la fatalidad y restaurar la libertad.

Fuentes dibuja en su obra todo un movimiento que va de la búsqueda utópica (del espacio) al mito (tiempo) pasando por la épica o por la historia y por el barroco a veces. Bajtin llama cronotopía a la conexión de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.⁴¹ Fuentes dice en *Valiente mundo nuevo* que la cronotopía de la narrativa latinoamericana habría sido la transformación del espacio en tiempo (de la utopía en mito); de cualquier modo, sí es cierto que la tensión entre la historia —el tiempo— y la naturaleza —el espacio— sería una de las características propias de la cultura latinoamericana.

Terra nostra puede ser vista como una revisión de la utopía, la épica y el mito latinoamericanos (y también de los españoles). Como dice en *Valiente mundo nuevo* de otras novelas, en ésta “la imaginación mítica está dominando el tiempo muerto de la historiografía permitiendo fundar en la escritura el tiempo total del presente”. El orden de lo acaecido es invadido para ofrecer la visión de posibilidades desconocidas. En el plano de los grandes hechos no hay cambios. Sucede la revuelta de los comuneros o la conquista de América. Cambian los protagonistas, los lugares, los móviles; los pensamientos y la imaginación que promueven los actos, son otros. Y como dice el autor en este

⁴¹ El cronotopo, según Bajtin, expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo. “En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.” *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-238.

mismo ensayo, la historia se funde con el orden de lo probable, la imaginación, para que el deseo pueda liberar la fatalidad primera. Esa es al menos la teoría, aunque finalmente no se libera nada, no pasa nada. Una vez más, vemos cómo el análisis que Carlos Fuentes hace de la literatura hispanoamericana, parece ser el proyecto de *Terra nostra*.

La forma dramática, teatral de la novela, impide también una contraposición dialógica más libre. Según Bajtín, el drama es siempre la expresión de una conciencia.

Hay polifonía porque contamos con voces diferentes que cuentan los mismos hechos u otros distintos. Pero entre estas voces no hay polémica verdadera, porque hay una conciencia que unifica. Alguna de las voces que cuentan, por ejemplo las de Celestina o Ludovico, se limitan a “soltar” los hechos sin entrar en polémica. Hay ideas que tienen en la novela lo que Bajtín llamaría “una vida dialógica”, por ejemplo: se necesitan varias vidas para integrar una personalidad; dar una oportunidad a lo que nunca la tuvo para manifestarse en su tiempo; las posibilidades que negamos son sólo las posibilidades que aún no conocemos; revive lo que remonta a una sola cosa, declina lo que prolifera sin concierto. “...todo es posible, nada debe ser desechado, la naturaleza y en particular la naturaleza humana contiene todos y cada uno de los niveles de lo existente, desde lo divino hasta lo diabólico, desde lo bestial hasta lo místico; nada es increíble; las posibilidades que negamos son sólo las posibilidades que desconocemos...” (506, dice Toribio); todo puede ser visto y contado de tantas formas como hombres hay. Nada muere completamente; las cosas sólo cambian de lugar, todo se transforma. Esta última idea (tomada de la Cábala) la repite Celestina al pasar

la memoria y figura de alguna forma la poética de la novela. Los personajes no mueren (como tampoco las ideas), sólo se transforman, reencarnan, cambian de tiempo y lugar.

Las ideas, sabes, nunca se realizan por completo. A veces se retraen, invernan como algunas bestias, esperan el momento oportuno para reaparecer: el pensamiento mide su tiempo. La idea que parecía muerta en un cierto tiempo renace en otro. El espíritu se traslada, se duplica, a veces suple; desaparece, se le cree muerto, reaparece. En verdad, se está anunciando en cada palabra que pronunciamos. No hay palabra que no esté cargada de olvidos y memorias, teñida de ilusiones y fracasos; y sin embargo, no hay palabra que no sea portadora de una inminente renovación: cada palabra que decimos anuncia, simultáneamente, una palabra que desconocemos porque la deseamos. Lo mismo sucede con los cuerpos, que materia son; y toda materia contiene el aura de lo que antes fue y el aura de lo que será cuando desaparezca. (545)

Estas ideas se repiten en boca de diferentes personajes en distintos tiempos, pero no de forma polémica; al revés, se pretende reafirmar la veracidad de estas ideas, su pervivencia a lo largo del tiempo y en las diferentes culturas, la importancia de tenerlas en cuenta en una revisión del pasado histórico. La repetición responde, más que a un diálogo, a fines de unificación de ideas previas que rigen la construcción de la novela.

Las repeticiones se dan porque las mueve una idea: en la historia nada muere, los destinos incumplidos emergen tiempo después. Lo que encontramos en todos los tiempos y espacios es semejante. Esta idea nos aleja de la preocupación por la historia y nos acerca a la universalidad del mito. Es siempre la misma historia. Pero entonces, ¿donde queda finalmente el problema que estamos exponiendo? el de la identidad de América Latina, el problema de su historia. No hay, finalmente, en *Terra nostra*,

historia concreta de América Latina. Tenemos la narración de un *mito* en la segunda parte, *El Nuevo Mundo*, el de la conquista, pero no hay historia, hechos concretos. En la polémica entre el mito y la historia, ésta es finalmente percibida de forma mítica, desaparece, termina siendo un hecho de palabras.

El otro aspecto es la ausencia de “voces” latinoamericanas en este problema de la identidad. La visión plural adolece de una falta: la pluralidad del mundo latinoamericano está ausente. Lo más que encontramos, es la narración de un mito. No hay recreación de la propia cultura viva en este debate de ideas. La “tesis”, por otro lado, es que en este lado del Atlántico se repiten los mismos hechos y los mismos “mitemas” que en el otro lado. La universalidad sigue siendo algo exterior a la realidad latinoamericana, algo que debemos alcanzar. No hay originalidad, algo propio que se rescate en este diálogo.

En 1989 Fuentes escribió en el periódico español *El País* un artículo en dos partes titulado “Entre Forster y Bajtin”. Defiende en este texto la posición de Mijail Bajtin frente a la novela:

El gran crítico ruso amplía el canon para incluir, dentro de su concepto de la novela dialógica (o polifónica, como la llamaría Broch), una pluralidad de diálogos ya no sólo entre *personajes* psicológicos dentro de un marco *realista*, sino también entre lenguajes contradictorios, épocas históricas distantes, clases sociales o visiones históricas opuestas que de otra manera no tendrían oportunidad de dialogar entre sí, de conocerse mediante la imaginación, que es la forma de conocer en literatura.⁴²

Si ubicáramos *Terra nostra* en el *diálogo* de su tiempo, en el contexto de las tendencias ideológicas y las filosofías en debate,

⁴² Carlos Fuentes, “Entre Forster y Bajtin”, en *El País*, 4 de enero de 1989, p. 28.

la tendríamos que relacionar, como hemos apuntado ya, con el debate acerca de la identidad y la filosofía de lo mexicano y lo latinoamericano, con el problema de la construcción de una cultura nacional, siempre en diálogo con la cultura universal (en el caso de *Terra nostra* con España y la cultura mediterránea) y la autóctona al mismo tiempo. En el terreno de las formas literarias y el desarrollo de la novela en América Latina, se emparenta y dialoga con la literatura llamada del boom. Ya dijimos que el boom (como fenómeno literario) está presente en el último capítulo cuando aparecen una serie de personajes —novelescos— que se preguntan en qué momento *se jodió la América Española*,⁴³ y que juegan por ello a la superjoda (“una partida de naipes competitiva en la que ganaba el que reuniera mayor cantidad de oprobios y derrotas y horrores. Crímenes, Tiranos, Imperialismos e Injusticias: tales eran los cuatro palos de esta baraja...”, 766).

El diálogo que encontramos en *Terra nostra* no es en el sentido bajtiniano, de ideas dispares confrontándose en términos de igualdad, el diálogo está condicionado desde el comienzo. Dice Bajtín al respecto:

En la base del género (el diálogo socrático) está la noción socrática acerca de la naturaleza dialógica de la verdad y del pensamiento humano acerca de ésta. El método dialógico de la búsqueda de la verdad se opone a un monologismo *oficial que pretende poseer una verdad ya hecha*, se opone también a la ingenua seguridad de los hombres que creen saber algo, es decir, que creen poseer algunas verdades. La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica.⁴⁴

⁴³ Alusión, evidentemente, a *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa.

⁴⁴ Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, *op. cit.*, p. 155.

Quizá se podría decir que las características de *Terra nostra* se acercan más a las de la sátira menipea que Bajtín define como un género que precede e influye en el desarrollo de la novela “dialógica”, que a las de esta última. Las características de la menipea (resumidas) son las siguientes:⁴⁵ 1. Está presente el elemento “risa” de forma proliferante. 2. Queda libre de limitaciones historiográficas y no se ajusta a ninguna exigencia de la verosimilitud externa. Posee gran libertad en la invención temática y filosófica, aun cuando sus protagonistas sean figuras históricas. 3. Su característica más importante es que la fantasía más audaz y la aventura están al servicio de la verdad de la idea filosófica. Se pone a prueba la verdad, la idea, no un carácter humano individual o socialmente determinado. 4. Se combina el diálogo filosófico, el simbolismo y la fantasía, con un naturalismo de bajos fondos. 5. La audacia de la fantasía y la invención se conjugan con un “universalismo filosófico excepcional y con una extrema capacidad de contemplación del mundo”. En ella se ponen a prueba las últimas posiciones filosóficas. 6. Aparece la experimentación psicológico-moral: representación de estados inhabituales, anormales, demencias, desdoblamiento de personalidad, sueños raros, locura... que manifiestan las posibilidades de otro hombre y de otro destino en la persona, la cual pierde así su carácter conclusivo y simple. 7. Hay escenas de escándalos, conductas excéntricas, discursos y apariciones inoportunas. 8. Incluye elementos de *utopía social* bajo la forma de sueños o viajes a lugares desconocidos. 9. Tiene carácter de actualidad. Hay polémica con diversas escuelas filosóficas, religiosas, ideológicas, del momento.

⁴⁵ Véase *ibid.*

Estas características las encontramos en *Terra nostra*. Hay una gran libertad respecto a los materiales historiográficos; el debate de ideas es importante al tiempo que hay un desborde de imaginación a la hora de jugar con estos personajes históricos o con estas ideas; predomina la fantasía; al mismo tiempo hay elementos paródicos y carnalescos (recordemos por ejemplo la llegada al Escorial de los cadáveres de los reyes) y un naturalismo de bajos fondos (las partes que tienen que ver con los excrementos y la descomposición que padece el Señor Felipe; el embalsamamiento del padre del Señor); hay elementos utópicos, etcétera.

No encontramos sin embargo la polifonía que nos hablaría de una novela diálogica, aunque sí toda esta serie de elementos que la prefigura. El uso de la segunda persona para dirigirse a los tres naufragos y a Polo Febo (uno de ellos finalmente, pero en otro tiempo) impide desde el comienzo esta polifonía. Por un lado parecería que el uso del tú está colocando en primer plano al interlocutor de la interacción comunicativa y haciendo evidente esa relación Yo-Tú en la que el oyente tiene capacidad responsiva, en la que el cambio de hablante a oyente implica responder a lo dicho anteriormente y prefigurar la reacción del interlocutor. Pero en *Terra nostra* el tú nunca tiene capacidad para responder. Los tres naufragos son personajes sin identidad, ya lo he dicho. Aparecen en la playa del cabo de los Desastres con una “amnesia” total. No recuerdan nada de su pasado; no saben quiénes son; es más, se preguntan: “¿quién soy yo?”

El naufrago teme la pregunta que ella debería formularle: ¿Quién eres? La teme porque no sabría contestarla (...) no podría contestar esa pregun-

ta; debe esperar a que alguien le diga: "Tú eres..." y revele una identidad que él deberá aceptar, por amenazante, desagradable o falsa que sea, so pena de quedarse sin nombre. Está a merced de la primera persona que le ofrezca un nombre (50).

No hay en estos tres personajes o en Polo Febo una reacción de respuesta, una voz que responda. La escena final, con esa recurrencia al uso del tú, cancela la voz de Polo. La pregunta acerca de la identidad queda en el aire. El tú no se convierte en un yo con capacidad responsiva. No emerge, de este diálogo, un destinatario activo que permita el diálogo, y con él, la construcción de una otredad con la cual al mismo tiempo se construya el yo (pues el otro me da el ser: ser es comunicarse dialógicamente).

En *Terra nostra* hay diálogo, aunque sea de otro tipo, entre: a) *Textos*; unos tomados de la literatura: el Quijote, *La Celestina*, *El convidado de piedra*, *Don Juan*, la literatura latinoamericana del boom (*Rayuela*, *De dónde son los cantantes*, *Tres tristes tigres*, *Conversación en la Catedral*, *El siglo de las luces*, *Cien años de soledad*), obras de Víctor Hugo como *Los miserables*, de Honoré de Balzac como *La piel de zapa* o de Alejandro Dumas como *La dama de las camelias*; otros procedentes de diferentes ámbitos, como son los textos herméticos del Renacimiento, los textos de la Cábala, la obra de antropólogos como Miguel León Portilla, historiadores como Américo Castro, Frances Yates o Norman Cohn, filósofos como Ortega y Gasset, Michel Foucault, Federico Nietzsche, Jacques Derrida.

Personajes principales de la novela como Celestina, don Juan, el Cronista, el Comendador, toman su nombre de la literatura española más conocida. Estos entran a la novela con todo "su pasado", con sus antecedentes como participantes de otro

texto. Cargan con un bagaje ya conocido y además amplían su significado en el nuevo texto. De todos ellos, don Juan, el Cronista y el Comendador continúan la estela trazada en las obras que los creó. Celestina es un personaje más polifacético en *Terra nostra*, con otros simbolismos. En conjunto, los personajes literarios se oponen a los políticos tomados de la historia (Felipe, la Dama Loca, la Señora, Guzmán) porque la literatura, a diferencia de la política, dice Carlos Fuentes, sí dejó entrever en España una realidad plural.

b) *Entre épocas históricas alejadas, entre tiempos* (el Renacimiento europeo, la época de Cristo y de Tiberio, el final del siglo XX, la época prehispánica), espacios distantes (el Escorial, Venecia, Flandes, París, ciudades del mundo prehispánico), personajes históricos y literarios, entre el presente, el pasado y el futuro. La historia en sí es un diálogo, en el presente, con el pasado. Al traer las visiones pasadas tenemos en el presente una nueva que no teníamos y que nos interpela.

Hay una característica de la poética de Carlos Fuentes que quiero resaltar. A menudo encontramos que los personajes llegan a un punto de su vida donde tienen que reflexionar sobre su pasado y romper la inercia de su desarrollo lineal, proyectado hacia adelante. Utilizando una terminología bajtiniana quizá podría decirse que este punto es el cronotopo del umbral. Los momentos de crisis, de rupturas, de cambios, de enfrentamiento con la propia imagen, se presentan, de esta forma, en un espacio que es frontera entre dos mundos. En *La muerte de Artemio Cruz* es el umbral de la muerte en el hospital donde yace el personaje. En *Cambio de piel* sucede durante un viaje y el lugar emblemático de esta reflexión es Cholula. En *Aura* el personaje ha de llegar a

la casa de la calle Donceles donde residen Consuelo y Aura. En todos los casos la llegada a un lugar implica un cambio, una mudanza de la piel si pensamos en el símbolo prehispánico de la serpiente y en el título de la novela de Fuentes. El retroceso no es posible; no se puede vivir como siempre. La necesidad del cambio no implica necesariamente una salida amable, feliz, del conflicto. Quizás el enfrentamiento con uno mismo conduzca a la muerte, o tal vez no se encuentre una salida cierta, y el final sea ambiguo. Lo que se plantea es un problema; lo que varía es la solución. El problema es siempre el pasado.

c) Entre puntos de vista u horizontes ideológico-sociales de personas o grupos, aunque en este diálogo haya un final que conduzca y valore estos horizontes.

Hay un capítulo de la novela, ya casi al final, que opone tipográficamente las dos formas de concebir el mundo:

Y escuchó al pisar cada escalón la doble voz de Mijail ben Sama, una voz que era dos voces, cada una nítida, clara, vaga, urgente, dos pero una, una pero dos:

Todo es de todos	Lo tuyo y lo mío
He de morir: regresaré transformado	He de morir: nunca regresaré a la tierra
He de vivir: quiero la muerte	He de morir: quiero la gloria
Soy un río	Soy una sombra
Todo cambia	Nada debe cambiar
Todo permanece	Todo debe continuar
Entiendo lo que se mueve	Entiendo sólo lo inmóvil
Amo lo que desconozco	Odio lo que no comprendo
Me reconozco en la diferencia	Extermino lo diferente (761).

Hemos hablado del principio de simultaneidad o coexistencia que encontramos en la estructura de la novela. Simultaneidad o

coexistencia de tiempos en un solo espacio. Todo coexiste en los dos espacios de la novela: París y El Escorial. Hay peregrinaciones a ambos lugares y en los dos se dice: “El lugar es aquí, el tiempo es ahora”. La coexistencia forma parte de la poética de la novela. Coexisten las escenas (los pequeños capítulos), una al lado de otra, en el espacio de la página, de la novela. Todo el material se organiza en un solo espacio (o dos), en él introduce la mayor heterogeneidad posible, la multiplicidad en la unidad, todo en uno, conviviendo de forma dramática, confrontándose y dialogando aunque no de forma polémica, sólo por la coexistencia. Así sucede en algunas escenas donde conviven distintas situaciones narrativas, diferentes voces:

Muy magníficos señores: Los negocios del reino se van cada día más enconando, y nuestros enemigos se van apercibiendo. En este caso será nuestro parecer que con toda brevedad se pusiesen todos en armas. lo uno para castigar a los tiranos; lo otro, para que estemos seguros, ¿dónde encontraste esta carta, Catilión, quién te la dio, qué novedad es ésta, que no viene escrita a mano, sino con caracteres parejos, y frescamente entintados, que mis dedos los borran y se manchan?, interceptéla, mi señor don Guzmán, llegó dirigida... (633).

Tan sólo uno de los personajes podríamos decir “que se le escapa” a Carlos Fuentes de este mundo simultáneo: Polo Febo. Dije más arriba que la forma de la primera escena de la novela se alejaba del resto por construirse según el modelo canónico de personaje en proceso de formación, de desarrollo y que va sufriendo modificaciones. Pero de alguna forma este personaje es el único que cambia. De hombre-sandwich de los cafés, pequeño personaje insignificante y anónimo, se transforma, tras recordar sus vidas pasadas, la historia de otros siglos y otros mundos, en

un exiliado de las dictaduras latinoamericanas y en el último hombre en París-la Tierra. De una forma no muy convencional y tampoco muy desarrollada por el narrador, habría devenir, crecimiento, formación.

Bajtín define el cronotopo como el proceso de asimilación en la literatura del tiempo y el espacio histórico real y del hombre histórico real. En *Terra nostra* hay dos espacios: París y El Escorial, y en ambos se repite lo mismo: “El lugar es aquí, el tiempo es ahora”. Se vive el tiempo del encuentro. Diferentes tiempos se dan cita en un solo lugar (la multiplicidad en la unidad), los tiempos que Fuentes llama “incumplidos”. Al Escorial llegan representantes de los estamentos: clero, mundo inferior: obreros, esclavos, ilustrados, representantes de las tres culturas que conviven en España, y los muertos, los cuerpos de todos los antepasados del Señor son trasladados allí. El pasado, la historia de los grandes acontecimientos, del poder. Reencarnan, brotan, se mezclan, supuestamente para dar una oportunidad a lo que nunca la tuvo, pero finalmente no pasa nada. Nada nuevo sucede. En París, del cronotopo del encuentro de la historia y el mito surge un andrógino, un hombre que finalmente se une con su otro yo, pero con el que no se sabe qué va a pasar. El resto del mundo simplemente perece, se aniquila a sí mismo.

El tiempo histórico real no es asimilado de forma pura en la novela sino que aparece mezclado con el eterno presente del mito y con la imaginación literaria. Nos enfrentamos a un pasado no clausurado que proporciona a los personajes libertad respecto a las leyes temporales. Esta es otra de las características de la poética de Carlos Fuentes. Esta presencia simultánea de diferentes tiempos rompe con el tiempo histórico tal y como se desarrolla

en una novela histórica. No hay desarrollo, tiempo progresivo, sino simultaneidad, reunión, coincidencia.

Si la narración se percibe como un duelo de versiones: la histórica, la novelesca, la mítica, es finalmente el mito el que permanece.

Conclusiones

La poética de *Terra nostra*: la ambigüedad del narrador, la coexistencia de elementos, nos permite concluir que sí hay una coincidencia entre “ideas” que hemos considerado como previas a la propia novela y las que entran en su configuración. La idea de quebrar la historia cronológica y permitir que “la imaginación”, el mito, entren a ofrecer otras versiones, está en la estructura de la novela. Lo único es que, más que versiones diferentes, encontramos siempre la misma historia refractándose en diferentes culturas. Sentimos la ausencia, también, de la historia latinoamericana, de la cosmovisión popular o de la indígena. No están todos los elementos de esta pluralidad confesa.

La pluralidad es un tema de la novela. Como elemento de su poética, la pluralidad funciona más por coexistencia o por acumulación que como polifonía, esto es, la unión polémica de visiones del mundo diferentes; la multiplicidad en la unidad es la forma que adopta esta pluralidad. La raíz de esta idea filosófica la encontramos en los orígenes del hermetismo: en el conjunto de textos que se atribuyen a Hermes Trimegistos y que sí tienen una vida dialógica en el Renacimiento, pues muchos filósofos las unen a otras ideas que emanan de la Cábala y elaboran todo un pensamiento hermético-cabalístico que pretende llegar al “verdadero” conocimiento de las cosas y por supuesto de dios. La pluralidad en la unidad, todo en uno. Descubrimos que la forma de elaborar los personajes, reencarnando a lo largo del tiempo,

es parte de esta filosofía, pues una sola personalidad no es suficiente para abarcar la complejidad histórica.

Este todo en uno expresa de alguna forma los extremos entre los que se mueve el pensamiento de Carlos Fuentes: por un lado la posibilidad del universalismo, existe una razón universal, una posibilidad de llegar a una unidad, de justificar nuestras creencias, y por otro el pluralismo que rescata la cultura, la tradición, la historia, la pluralidad de opiniones. Entre razón y tradición sólo el diálogo puede evitar las oposiciones. El diálogo entre los tiempos a través de la fundación de un espacio mítico: lo que Fuentes llama el presente eterno, en el que recordamos todo, presente, pasado y futuro, y donde pueden alterarse los principios de linealidad, causalidad o cronología.

Para Carlos Fuentes el tiempo es una unidad que se diferencia. Vivimos un presente asistido por un pasado y un futuro sin los cuales ese presente no se constituye.

En la visión de la historia de Carlos Fuentes se reivindica el valor del mito como forma de acceder a la universalidad y como alternativa de la imaginación frente a la narración de los hechos históricos. La historia es para Carlos Fuentes su escritura, un hecho de palabras más que de acontecimientos demostrables. La historia es imaginación y la imaginación (la literatura) forma parte de la historia (de la cultura). Esta visión y el engolosinamiento con los distintos discursos o visiones del mundo y juegos verbales, le hace decir a Juan Goytisolo de esta novela: "Fuentes escoge el discurso frente al referente, convierte las imposibilidades del referente en posibilidades de discurso."¹

¹ Juan Goytisolo, "Juego de espejos", en *Quimera*, México, núm. 1, 1988, p. 29.

La novela reivindica una visión de la historia como un fenómeno plural. No es sólo la versión oficial, lo que se nos dice que realmente sucedió (la “verdad histórica”) sino las distintas versiones de lo que sucedió o pudo haber sucedido. Nada es singular, dice, porque todo puede ser visto y contado de tantas maneras como hombres hayan sido, sean o serán. La estructura, sin embargo, apocalíptica, y la presencia de un tiempo cíclico, recurrente, de repeticiones, reduce esta visión plural de la historia. Hay una fatalidad que se escapa por el tejido de la novela y que no desaparece del todo. En esta dialéctica entre el génesis y el apocalipsis en que parece moverse *Terra nostra*, el destino fatal del que quieren desprenderse los personajes se funde en un mito, el del andrógino, pero no se quiebra en términos históricos. No hay acción, no hay hombre histórico, no hay tiempo histórico o biográfico. Hay rebelión contra el tiempo histórico, lineal, el cual queda atrapado dentro del círculo y dentro también de la espiral de cursos y recursos, de metamorfosis.

Dijimos que la novela es la narración de un mito, el que relata la búsqueda del origen, de la identidad, de la memoria, de la unidad. En el origen está la unidad, que es el encuentro con uno mismo, o más bien con todo; después viene la dispersión, la desintegración, la multiplicación. Pero éstas adquieren la forma de repeticiones; es una multiplicación no por diferencia sino por repetición. Todas las culturas se asemejan y parecen pasar por las mismas etapas, como decían Giambattista Vico y el estructuralismo antropológico. No hay historias particulares. En el final el mito regresa a la unidad. Se obtuvo la memoria, el recuerdo, pero no el ser. El tú del narrador no deja que emerge un auténtico yo.

En el debate entre la tradición y la universalidad la poética de la novela se inclina hacia la universalidad. La tradición está expresada en la búsqueda de una polifonía, pero lo que encontramos son fundamentalmente cosmovisiones letradas, europeas, universales. En esta búsqueda de la identidad tiene mucho peso la historia universal.

La historia no es para Carlos Fuentes reconstrucción arqueológica de los hechos. La hacen también las voces de los personajes, no sólo la del narrador-historiador. La historia no puede prescindir de la voz, aunque en el final de la novela encontremos un discurso, un punto de vista sometiendo los materiales a su unidad. En *Terra nostra* la polifonía se ubica dentro de la enunciación. Diferentes personajes “cuentan”, relatan su visión de los hechos. Estos relatos no actúan de forma polémica sino que se complementan; proporcionan otros elementos para la historia, se ubican en ángulos diferentes de la visión de un todo.

La necesidad de narrar, de contar, de recordar, es el motor de la historia que leemos. La memoria alcanza el nivel de la poética. Sólo recordando podremos saber lo que somos. De los tres personajes-náufragos de la novela, sin pasado, sin recuerdos, viviendo solamente, no ya el presente, sino el instante (pues inmediatamente olvidan lo que observan, lo que piensan), tan sólo uno recuerda. Su memoria lo conduce al origen, al útero, a la comunión, a la unión en el ser andrógino. La memoria es pilar de la identidad: hablamos de la memoria personal y de la memoria histórica. Al cruzarse con la poética de la novela, la memoria adquiere tintes míticos. No es un recuerdo en términos históricos sino míticos. En *Terra nostra* la memoria es el eje de la poética. Ella explica la forma de la narración, la multiplicación de voces enunciativas.

Terra nostra es un ejemplo de novela donde puede verse la dificultad para construir un diálogo con el otro. Vivimos en una sociedad que constantemente nos recuerda su carácter plural, multicultural; la literatura latinoamericana apela a esta característica. Encontramos, sin embargo, una dificultad para articular este diálogo con el otro, para construir un verdadero yo.

Carlos Fuentes es el novelista mexicano que más habla de la identidad, de la historia, y sus opiniones tienen por supuesto un gran peso en la cultura del país. Es, por otro lado, de los pocos escritores mexicanos con tanta proyección universal. Su importancia, y sus opiniones, sobrepasan el ámbito de habla hispana y a menudo se toman como expresión de la realidad. Es necesario releer su obra enfrentando la poética y descubrir en ella el funcionamiento de ciertos conceptos clave que él utiliza en su visión de la historia de América Latina. Quizá podamos encontrar que hay una distancia entre la obra ensayística y la literaria, y que lo que parecen ser premisas de un pensamiento, no se encuentran, o si se hallan, tienen otra forma. Esto no es sólo aplicable a Carlos Fuentes sino por supuesto a toda la literatura latinoamericana (de ella hablamos). A menudo leemos las obras siguiendo los calificativos encasillantes que las historias de la literatura construyen para ellas. Pero de pronto, diferentes instrumentos de análisis, otros enfoques en su acercamiento, permiten descubrir principios distintos de los que se habían tenido por buenos.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime, "Terra nostra: Coming to Grips with History", en *World Literature Today*, 57.4, 1983, pp. 551-558.
- Alonso, Amado, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de don Ramiro*, Madrid, Gredos, 1894.
- Anadon, José, "Entrevista a Carlos Fuentes (1980)", *Sin Nombre*, vol. 13, núm. 2, 1983.
- Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.
- , *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1992.
- Balderston, Daniel (ed.), *The Historical Novel in Latin America* (A Symposium), Tulane University, Ediciones Hispamérica/The Roger Thayer Stone Center for Latin America Studies, 1986.
- Barthes, Roland, "El discurso de la historia", en *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.
- et al., *Análisis estructural del relato*, Puebla, Premiá, 1986.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1987.
- Befumo Boschi, Liliana y Elisa Calabrese, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI Editores, México, 1989.

- Beristáin, Elena, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM, 1984.
- Blanco, José Joaquín, "Fuentes: de la pasión por los mitos al polyforum de las mitologías", en *La paja en el ojo*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1980.
- Borges, Jorge Luis, *Siete noches*, México, FCE, 1980.
- Brody, Robert y Charles Rossman (eds.), *Carlos Fuentes: A Critical View*, Austin, University of Texas, 1982.
- Brushwood, John S., "Sobre el referente y la transformación narrativa en las novelas de Carlos Fuentes y Gustavo Sanz", *Revista Iberoamericana*, 47, 116-117, julio-diciembre de 1981, pp. 49-54.
- Bubnova, Tatiana, *F. Delicado puesto en diálogo. Las claves bajtinianas de La lozana andaluza*, México, UNAM, 1987.
- Burdiel, Isabel, "Historia y literatura: el zumbido y el murmullo de la cultura", *Debats*, núm. 27, marzo de 1989, pp. 4-7.
- Caillois, Roger, "París, mito moderno", en *El mito y el hombre*, México, FCE, 1988.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959.
- Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP (Lecturas mexicanas, 48), 1986.
- Carrasco, Pedro, "La sociedad mexicana antes de la conquista", en *Historia general de México*, 2 vols., México, El Colegio de México, vol. I.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.
- Coddou, Marcelo, "Terra nostra o la crítica de los cielos: entrevista a Carlos Fuentes", *The American Hispanist*, núm. 24, 1978, pp. 8-10.

- Cohen, Esther, *La palabra inconclusa*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991.
- Cohn, Norman, *En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Barcelona, Barral Editores, 1971.
- Correa, Rafael, "Poética de la memoria: Carlos Fuentes, lector", *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988.
- Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994.
- , *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991, p. 95.
- Fernández Muñoz, Ma. Teresa, "El lenguaje profanado (*Terra nostra* de Carlos Fuentes)", *Cuadernos Americanos*, núm. 359, mayo 1980.
- Ferrater Mora, José, *Cuatro visiones de la historia universal*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- Filinich, María Isabel, *La voz y la mirada*, México, Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Iberoamericana/Plaza y Valdés, 1997.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1985.
- Franco, Jean, "Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas", *Revista Iberoamericana*, pp. 129-148.
- Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- , *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- , *Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica 1990.

- , *El espejo enterrado*, México, FCE, 1992.
- , *Geografía de la novela*, México, FCE, 1993.
- , “La novela de América: literatura y sociedad”, en *Claves de razón práctica*, núm. 5, septiembre de 1990, pp. 2-12.
- , “Entre Forster y Bajtin”, en *El País*, 4 de enero de 1989, p. 28.
- , *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- , *Terra nostra*, México, Joaquín Mortiz, 1975.
- , *Carlos Fuentes. Premio “Miguel de Cervantes” 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos/Ministerio de Cultura, 1988.
- , *El mal del tiempo, vol. 1, Aura, Cumpleaños, Una familia lejana*, México, Alfaguara, 1994.
- García de Aldridge, Adriana, “Herejía y portento en “Carne, esferas, ojos grises junto al Sena”, de Carlos Fuentes, *Cuadernos Americanos*, 188, mayo-junio de 1973, pp. 231-246.
- García Gutiérrez, Georgina, *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*, México, El Colegio de México, 1981.
- Genette, Gerard, *Figures III*, París, Editions du Seuil, 1972.
- Gertel, Zunilda, “Semiótica, historia y ficción en *Terra nostra*”, *Revista Iberoamericana*, 47, 116-117, julio-diciembre de 1981, pp. 63-72.
- Gimferrer, Pere, “El mapa y la máscara”, *Plural*, julio de 1976, pp. 58-60.
- Ginzburg, Carlo, “Sólo un testigo”, *Historias*, núm. 32, México, Dirección de Estudios Históricos-INAH, 1994.
- Goytisolo, Juan, “Juego de espejos”, en *Quimera*, México, núm. 1, 1988, p. 29.
- González Echevarría, Roberto, “*Terra nostra*: teoría y práctica”, *Revista Iberoamericana*, 47, 116-117, 1981, pp. 289-298.

- Hernández de López, Ana María, *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Madrid, Pliegos, 1988.
- Herrero, Javier, "Carlos Fuentes y las lecturas modernas del *Quijote*", en *Revista Iberoamericana*, núms. 108-109, julio-diciembre de 1979, pp. 555-562.
- Jitrik, Noé, *El no existente caballero*, Buenos Aires, Megalópolis, 1975.
- Josephs, Allen, "The End of *Terra nostra*", *World Literature Today*, 57.4, 1983, pp. 563-567.
- Kadir, Djelal, "Carlos Fuentes: culpable inocencia y profeta del pasado", *Revista Iberoamericana*, 47, 116-117, 1981.
- Kerr, Lucille, "The Paradox of Power and Mystery: Carlos Fuentes' *Terra nostra*", en *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, vol. 95, núm. 1, enero de 1980, pp. 91-102.
- Krauze, Enrique, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", en *Vuelta*, núm. 139, junio de 1988, pp. 15-27.
- Leal, Luis, "History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes", en *Carlos Fuentes: A Critical View*, pp. 3-17.
- Lezama Lima, José, *La expresión americana*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- , *Las eras imaginarias*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- López, Ignacio-Javier, "El punto de vista como tensión dominante. Bases para un modelo teórico de *Terra nostra*", *Anales de Literatura Latinoamericana*, núm. 11, 1982, pp. 117-130.
- Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo (Colección Fundamentos, 58), 1970.
- Lévi-Strauss, Claude, "La estructura de los mitos", en *Antropología estructural*, Buenos Aires, EUDEBA, 1973.
- Lukács, Georg, *La novela histórica*, México, Era, 1977.

- Mac Adam, Alfred J., "Carlos Fuentes: The Burden of History", *World Literature Today*, 57.4, 1983, pp. 558-563.
- Marx, Carlos, *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Ariel, 1968.
- Medin, Tzvi, "El laberinto de la mexicanidad en el sexenio de Miguel Alemán", en *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 175, 18 de octubre de 1992.
- Menton, Seymour, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE (Colección Popular, 490), 1993.
- Mirandola, Pico della, *De la dignidad del hombre*, Madrid, Editora Nacional, 1984, introducción de Luis Martínez Gómez.
- Momigliano, Arnaldo, "Storicismo rivisitato" y "La retorica della storia e la storia della retorica: sui tropi di Hayden White".
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, 2 vols., México, El Colegio de México, 1976.
- Mroczkowska, Joanna Petry, "Geografía simbólica en *Terra nostra* de Carlos Fuentes", *Revista Iberoamericana*, vol. 51, 130-131, 1985, pp. 261-271.
- O'Gorman Edmundo, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Ong, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1987.
- Ordiz, Francisco Javier, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, León, Universidad de León, 1987.
- Oviedo, José Miguel, "Fuentes: Sinfonía del Nuevo Mundo", en *Hispanamérica*, 6, 16, 1977, pp. 19-32.
- Parkinson Zamora, Lois, "Beyond Apocalypse: Carlos Fuentes' *Terra nostra*", en *Writing the Apocalypse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

- Paso del, Fernando, *Noticias del Imperio*, México, Diana, 1987.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, FCE, 1983.
- , *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1967.
- , *Posdata*, México, Siglo XXI, 1987.
- Rama, Angel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1982.
- Rama, Carlos, *La historia y la novela*, Madrid, Tecnos, 1975.
- Ricoeur, Paul, *Relato: historia y ficción*, México, Dosfilos editores, 1994.
- , *Herméneutique et interpretation*, París, Seuil, 1968.
- Rowe, William, "Paz, Fuentes and Lévi-Strauss: The Creation of a Structuralist Orthodoxy", en *Bulletin of Latin American Research*, vol. 3, núm. 2, diciembre de 1984, pp. 77-82.
- Saramago, José, "La historia como ficción, la ficción como historia", en *Debats*, núm. 27, marzo de 1989, pp. 8-12.
- Schärer, Maya, "*Terra nostra* o los instantes de una convocación", en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm 13, 1984, pp. 139-151.
- Simson, Ingrid, *Realidad y ficción en Terra nostra de Carlos Fuentes*, Frankfort, Vervuert Verlag, 1989.
- Sosnowski, Saúl, "Entrevista a Carlos Fuentes", *Sábado*, unomásuno, 26 de diciembre de 1981, pp. 2-5.
- , "Entrevista a Carlos Fuentes", *Hispanófila*, 9:27, diciembre de 1980, pp. 67-69.
- Springer, Alice Gericke, *An Iconological Study of the New World in Carlos Fuentes' Terra nostra*, Wonderbilt University, 1985.
- Swietlicki, Catherine, "Doubling, Reincarnation, and Cosmic Order in *Terra nostra*", en *Hispanófila*, vol. 79, 1983, pp. 93-103.

- Todorov, Tzvetan, *Poética. ¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada, 1975.
- Varios autores, *Nuestra América frente al V Centenario. Emancipación, identidad de América Latina: 1942-1992*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1989.
- Verene, Donald Phillip, "La filosofía de la imaginación de Vico", en *Vico y el pensamiento contemporáneo*, Giorgio Tagliacozzo, Michael Mooney y Donald Phillip Verene (comps.), México, FCE, 1987.
- Vico, Giambattista, *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*, vol. III, "De la sabiduría poética", Buenos Aires, Aguilar, 1981.
- Wendy B. Faris, "The Return of the Past: Chiasmus in the Texts of Carlos Fuentes", *World literature Today*, 57.4, 1983, pp. 578-584.
- White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.
- *Tropics of Discours. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
- World Literature Today*, 57.4, 1983. Número dedicado en su totalidad a la obra de Carlos Fuentes.
- Yates, Frances, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.
- Yurkievich, Saúl, *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alhambra, 1986.