

Julio Ortega
(compilador)

Carlos Fuentes en el siglo XXI

Una lectura transatlántica de su obra



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

CARLOS FUENTES EN EL SIGLO XXI

Una lectura transatlántica de su obra

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

Leticia Rodríguez Audirac

SECRETARIA ACADÉMICA

Clementina Guerrero García

SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE LA RECTORÍA

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

CARLOS FUENTES EN EL SIGLO XXI

Una lectura transatlántica de su obra

Compilador

JULIO ORTEGA



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Maquetación de forros: Enriqueta del Rosario López Andrade, a partir de una obra de la artista y escritora venezolana Helena Arellano Mayz perteneciente a la serie *Tesitura musical* (2012), hecha con punta seca y rodillo sobre papel y acrílico, que fue exhibida en Caracas y París. Agradecemos su autorización para reproducirla.

Clasificación LC: PQ7297.F793 C373 2015
Clasif. Dewey: M863.44
Autor: Ortega, Julio.
Título: Carlos Fuentes en el siglo XXI : una lectura transatlántica de su obra Julio Ortega, compilador.
Edición: Primera edición.
Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2015.
Descripción física: 248 páginas ; 23 cm.
Serie: Biblioteca
ISBN: 9786075023861
Materia: Fuentes, Carlos--Crítica e interpretación.

DGBUV 2015/06

Primera edición, 23 de marzo de 2015

D. R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Hidalgo núm. 9, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Apartado postal 97
diredit@uv.mx
Tel./fax (01228) 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-607-502-386-1

Impreso en México
Printed in Mexico

NOTICIA

JULIO ORTEGA

CARLOS FUENTES (1928-2012) HABÍA HEREDADO del gran modernismo internacional la fe en la novela como operativo de cifrar y descifrar la experiencia contemporánea. Como ha quedado establecido por la crítica internacional, sus novelas mayores adelantan la estética del posmodernismo, promueven la crítica de los “grandes relatos”, transfieren al lector el escepticismo en las ideologías de verdad única, y trabajan la noción de la novela como palimpsesto de nuestra historia, esto es, de su lectura como memoria actual. Instalado en la estética anticonservadora del cambio, esa Utopía americana de hacerlo todo de nuevo confiere a su obra la viva inquietud del drama de nombrar un mundo en ruinas.

“Toda novela mexicana es histórica”, dijo Fuentes en una de sus estancias en la Universidad de Brown, donde lo tuvimos de *Professor-at-large*, de visitante periódico, casi quince años. Pero histórico, en su caso, no quería decir “documental”, por más que cada libro suyo lleva una tácita bibliografía. Quiere decir, más bien, que en México la historia pasa por la novela, donde cuelga las armas y se descubre cifrada y leída. Una vez, con Octavio Paz, haciendo el inventario de la Biblioteca mexicana, coincidimos en que de Fuentes preferíamos *Aura*, *Zona sagrada*, *Cumpleaños* y, especialmente, *Una familia lejana*. Poco después, habíamos de coincidir en *Cristóbal Nonato*. Con Julián Ríos, en cambio, estuvimos de acuerdo en que *Terra Nostra* era la gran novela de nuestro grande amigo. De sus últimas novelas, me conmovió, sobre todo, *La voluntad y la fortuna*, en la que volvió a Dostoievsky y su fábula de la libertad cedida, esta vez a la sociedad mercantil. Fuentes, que nos había persuadido de la paradoja de las revoluciones devoradas por sus propios hijos, tuvo tiempo de inquietarnos con la atroz figura de quienes no han

conocido ni el desafío ni el mérito, hijos, ahora, de un Estado encarnado en un partido único. Su dictamen sobre el fin de siglo mexicano era desconsolador: la leche amarga del Estado burocrático cría hijos de poca fe. En sus últimos años, Fuentes vio desmoronarse una de sus últimas esperanzas: la Revolución sandinista. Y vio perder pertinencia al único partido que podría haber llamado suyo: el Partido Socialista Español. Tuvo, sin embargo, tiempo para recargar baterías políticas contra Bush y la Guerra del Golfo. En Brown teníamos que gestionarle una visa norteamericana, cada vez más laboriosa y por menos tiempo. Yo le decía que su “antiamericanismo” era un deporte que lo mantenía joven. Tuvo tiempo de despedir a algunos de sus mejores amigos: José Donoso, Tomás Eloy Martínez, Gabriel García Márquez... Y, al final, fue a Buenos Aires, Santiago de Chile y Río de Janeiro a despedirse él mismo.

Con algunos jóvenes colegas, que hicieron el doctorado en el Departamento de Estudios Hispánicos de Brown, y conocieron aquí a Carlos y Silvia, nos reunimos en Rochambeau House, en un coloquio dedicado a la obra de Fuentes, al cual convocamos también a otros colegas y escritores. Carlos Fuentes *Beyond Borders* (Brown University, 8-9 de octubre, 2012) fue organizado por el Proyecto Transatlántico de Brown como tributo a su fe en un México donde, como él dijo, el otro no sea derrotado sino escuchado. Fuentes contribuyó vivamente con nuestro Proyecto y su hipótesis de una literatura hospitalaria. Gracias son debidas a los autores así como a la Editorial de la Universidad Veracruzana, de larga tradición literaria y sede de la Cátedra Carlos Fuentes.

LA PASIÓN SEGÚN AURA

DIAMELA ELTIT

EN LOS BORDES DE LA ESCENA LITERARIA, o quizás habría que decir debatiéndose entre los límites más tensos del discurso histórico, Jules Michelet, el historiador francés del siglo XIX, pensó a la bruja como una de las construcciones sociales más decisivas para mantener la presencia totalitaria católica aliada al control feudal. La creación de la bruja por parte de los poderes feudales, según el tramado histórico propuesto por Michelet, se estableció como un exacto dispositivo para realizar una gran tarea punitiva y de control al pueblo. Un pueblo agobiado por sus condiciones de vida ultra precarias e invadido por innumerables y terribles enfermedades que lo devastaban.

En este escenario, la bruja emergió en primer término como sanadora o curandera (“meica”, diríamos en Chile) preparada para aliviar los males de su comunidad, pero rápidamente su saber “natural” fue advertido por la Iglesia como pócima venenosa y, más aún, la misma Iglesia aseguró que empujaba al pueblo a los peores desmanes. Un pueblo conducido o seducido por la bruja que acudía danzante y frenético hasta el espacio maldito del aquelarre. El diablo se encarnaba en la mujer para desestabilizar y corromper a las buenas almas, separándolas de Dios y del señor feudal. La noche libertina del aquelarre hacía del cuerpo y de la sexualidad popular un sitio desbordado de lascivia donde se revolcaba el demonio. La bruja era la portavoz del demonio o más bien el demonio ya la había poseído para extender el mal sobre el mundo y desterrar a Dios de la faz de la tierra.

La cacería de brujas y su quemazón tumultuosa, los juicios insostenibles, sus muertes en vano marcan un hito para pensar cómo la oficialidad produce y, aún más, legitima su propia locura. La ampara mediante la venia y la complicidad de las instituciones que conforman y sostienen

el universo social. Más adelante, el racionalismo ilustrado, una vez que ya había caído el imperio católico y fracasado el Renacimiento, se volcó con un nuevo fervor a la ciencia y relegó a la brujería y a la sanación al sitio devaluado de lo que denominó como ignorancia popular. Pero el propio racionalismo ilustrado, en su obsesión por los manuales y los estatutos, despreció cualquier imaginación que fuera más allá de las lógicas dictaminadas por la física y se aferró a lo comprobable para conseguir un máximo de productividad. Así quiso olvidar el prolongado oscurantismo medieval. Pero en su sed de lógicas degradó y reprimió cualquier ritual que apelara a la magia y a los iconos que vulneraran las leyes oficiales.

Sin embargo, la imaginación literaria, desde su función simbólica, mantuvo decididamente espacios liberados del mandato racionalista. Lo inasible adquirió un estatuto y se refugió en los dominios de la estética para resistir. El romanticismo entregado al ocio, al amor, a la noche, a la tuberculosis y a la muerte, puso límite al cuerpo sano como sede del trabajo mal remunerado que tanto necesitaba el capitalismo. El gótico elogió lo imposible frente a la pasión por lo comprobable. La novela abrió un amplio espacio para que las fantasías transcurrieran sin el menor sobresalto.

Aura, una de las novelas más citadas y admiradas de Carlos Fuentes, pertenece a la orilla que ha buscado trasgredir las normativas de la razón y de la ciencia. Apelando a la historia para tejer su propia historia, perfora y desmantela el tiempo y, de esa manera, conmociona las lógicas racionalistas y altera la “normalidad” de su propio relato. La oscuridad de la casa cita el lugar, temido y deseado a la vez, de las tinieblas donde todo es posible porque la penumbra desacredita los bordes y promueve la confusión de los cuerpos. El espacio cerrado de la casa se emparenta con un convento de clausura o con una prisión onírica, o quizá con una tumba por donde deambulan los restos o los residuos de relatos que no pudieron concluir y se yerguen para reclamar un final menos hostil para sus vidas. Las narrativas del presente y del pasado se encuentran en la novela en medio de un choque frontal que no obstante sigue su curso quebrando la lógica arbitraria asignada a lo temporal.

Aura es la novela de la penumbra o una novela en penumbras o es la penumbra en la novela. Es todo y más. Es la novela de la penumbra, del doblaje, del deseo, de la vejez y de la esterilidad. Es la novela de la esterilidad que promueve el deseo y la penumbra como armas poderosas e inalienables del exceso en el que destella el sujeto femenino.

“El aura es una trama muy especial de espacio y tiempo, la irreplicable aparición de una lejanía por cerca que pueda encontrarse”, aseguró Walter Benjamin cuando reflexionó sobre las condiciones del arte en la época de la reproducción técnica. Esta cita de Benjamin resulta también pertinente para pensar en *Aura* como novela y personaje. Porque, por una parte, la novela puede ser pensada como “una trama muy especial de espacio y tiempo” y también Aura, el personaje doblez, corresponde a “la irreplicable aparición de una lejanía por cerca que pueda encontrarse”.

Consuelo es la anciana centenaria, la sobreviviente de un mundo mexicano acomodado que perdió sus referencias, cuyo marido militar deja sus memorias escritas en francés, en ese francés que antaño transitaron juntos, en el mismo francés que ya ha perdido el prestigio como centro social, cultural y económico: “siempre has creído que en ese viejo centro ya no vive nadie”.

Y la novela va a confirmar que en ese centro –la calle Donceles– ya no vive nadie o nada más que fantasmagorías que se mueven entre penumbras proyectando sus halos para encontrarse en materializaciones de sí mismos; Consuelo y Aura miméticas, dobles de sí o, mejor dicho, Consuelo consigue generar su propia “aura” perdida, en el sentido más esotérico del término, después de brebajes e imprecaciones y entonces resurge la bella Aura como su propia mediación aurática. Allí, entre penumbras y memorias, entre la letra y el cuerpo, entre Consuelo y Aura, Felipe llega para convertirse en el general Llorente, llega desde ninguna parte sin más historia que el francés para ingresar a un espacio cerrado o sellado, porque es el sitio de la memoria que debe re-actuarse a sí misma, re-ponerse, para darle una salida a la letra, esa letra masculina que escribió y describió a Consuelo como una belleza imprecadera y que la anciana tiene la obligación de sostener. Sí, sostener mediante el

aura o mediante Aura, su belleza perdida, un aura que oscila entre la presencia y la ausencia, entre los sueños más vívidamente carnales y la carne misma.

Tal como los emperadores de México, Maximiliano y su esposa, fueron estériles, el general Llorente, su afrancesado y comprometido admirador, padece esa misma falta. Y la esterilidad es la que mueve a Consuelo hacia lo “natural”, ella, tal como la bruja de Michelet, busca en las plantas (ese jardín oscurecido por las sombras de su crucial inexistencia) la posibilidad de ser madre, pero sólo consigue encarnar la forma intermitente de una juventud plagada de eróticas y sexualidad que continuará Aura-aurática para sostener el mismo cíclico, inamovible, destino.

Los gatos sometidos a espantosos suplicios son el instrumento en los que Consuelo y Aura fundan el poder de su erotismo. Pero también esos mismos gatos, una de las especies animales más domesticables y bellas, citan los suplicios a los que fueron sometidas las brujas ardiendo en esas multitudinarias hogueras, muchos gatos quemándose en la visión alucinada de Felipe que ya empieza a entender o a presagiar confusamente que él no es nada más que una pro-creación de Consuelo y de Aura.

Felipe, el hombre del relato, poseedor de los idiomas, de la escritura y del estilo es convocado a esa casa-tumba a revivir la lejanía desde una distorsionada *cercanía* a la que aludió Walter Benjamin. Después poco importa, porque las fronteras de las identidades ya se han reconfigurado en medio de un tiempo otro que no acata las leyes que le fueron asignadas. No hay tiempo, sólo figuras que se mueven entre las penumbras de una historia desprendida de la historia misma para articular distintas realidades que deben funcionar desde un renovado aparato perceptivo.

Felipe deja para siempre su dependencia al reloj, abandona el tiempo aristotélico pues ya sabe que precisamente atravesó una línea para ingresar a un nuevo trazado imaginario que posiblemente siempre le perteneció. Se apodera del relato desde una perspectiva narrativa diversa, llega sin máscara alguna a exigirle a Consuelo que se reponga a sí misma en Aura para él. Y es entonces cuando Consuelo dice lo que tiene que decir: que Aura es una tarea compartida, Aura es la erótica que está

entre los dos, ella es ese “entre” que los sostiene y los devora, que los salva y los profana, es el Cristo Negro que les abre los brazos y los traslada a esa zona regida por un deseo donde la erótica es entendida, ejercida y gozada como un mal sagrado.

La obra radical de George Bataille se fundó en una compleja desestabilización de las normativas para configurar una forma de pureza profana, contaminada de una religiosidad hiriente pero necesaria. Bataille pensó su desbordada estética desde un segmento del desborde sadiano, sólo que su obra buscó incorporar la letra literaria contra la letra burocrática por la que transitó Sade, refugiado más bien en la estructura monótona y despojada del manual. Bataille, católico y hereje a la vez, freudiano, marxista y esotérico, buscó producir una forma de mixtura que finalmente generara un sujeto total, pleno de oscuridad y de luz para desestabilizar así las represiones sociales y diseminar subjetividades aleatorias.

Esa estela oscura e hipercompleja propuesta por Bataille adquiere una conexión con la novela *Aura* porque el poder de la estética estalla para evadirse hacia los confines de la norma y dejar de lado los límites. *Aura* se propone, desde su narración en segunda persona, relevar una poética de lo imposible y tal como lo hiciera el cineasta japonés Nagisa Oshima en su film más alucinado y crucial, *El imperio de los sentidos*, lucha por evitar la muerte del deseo que acecha de manera implacable a (todos) los amantes.

Pero mientras que en Oshima el fin del deseo se resuelve angustiosamente en una letal castración, en *Aura* los amantes burlan ese fin mediante la fuga de sus propias muertes y así congelan la muerte del deseo. Lo hacen apelando a un mecanismo también alucinante como es la creación más artificial y concreta a la vez de esa aura-Aura que es emanación pero también, como dijo Benjamin, “la irrepitible aparición de una lejanía”. Así se consigue lo imposible: mantener la esperanza del deseo como el imperio imprescindible de la vida. Porque en definitiva *Aura* pareciera asegurar que el deseo agudo y tembloroso, obscuro y evasivo es el único hilo o halo de vida que sostiene la pasión sagrada que une a los amantes.

CARLOS FUENTES: APROXIMACIONES A UNA PRESENCIA

BEATRIZ PASTOR

CONFIGURACIONES ESPACIALES: DEL OLIMPO ACADÉMICO A *BRAVE NEW WORLD*

ME CONTABA HACE UNOS AÑOS UN AMIGO que cuando llegó a Stanford University como profesor visitante de literatura latinoamericana, le sedujo inmediatamente la belleza del campus. Y que, mecido por la beatitud de sus idas y venidas por senderos bordeados de flores, tardó varios días en darse cuenta de que el olor de la oficina que le había sido asignada en el cuadrángulo –el edificio más antiguo y hermoso de la universidad– provenía del guano que los murciélagos que anidaban entre los tabiques iban acumulando ahí desde tiempo inmemorial. Y fue como una revelación, porque de pronto vio el campus, el cuadrángulo y su oficina con mirada nueva y comprendió que la configuración del espacio contenía las claves de un orden a la vez simbólico y real: el de la jerarquía del conocimiento en esa prestigiosa institución de *higher learning*. Y que en ese mapa simbólico a él le correspondía el espacio ornamental del cuadrángulo –cuyo valor de cambio quedaba inscrito con toda claridad en la presencia del guano de los murciélagos– mientras que los senderos de flores prolongaban trayectorias hacia otros espacios: el espacio relevante de las ciencias y escuelas profesionales –medicina, leyes, *business*, ingeniería– y el que ocupaba la mole tutelar de la Hoover Tower. Poder económico y poder ideológico enmarcaban el pequeño paraíso un tanto venido a menos del ornamental cuadrángulo, y aclaraban el lugar igualmente ornamental que le correspondía a la literatura, cuyo conocimiento él mismo aportaba.

En *Brave New World*, por otra parte, la Central London Hatchery donde se procesan los fetos genéticamente modificados para crear el equilibrio ideal entre los diversos estratos de la población, ocupa el lugar dominante, y a partir de ahí el espacio se configura en torno al centro de programación de comportamiento, la facultad de ingeniería emocional, y el ministerio de propaganda –que alberga las oficinas de televisión, la producción de películas sensoriales y de música y voz sintéticas, y los laboratorios donde los escritores y compositores de literatura y arte sintéticos realizan su delicado trabajo–. El espacio se organiza así en torno a los centros que representan la piedra angular de un orden: la manipulación en todas sus formas.

¿Qué comparten estos dos escenarios? Ambos revelan en la codificación del espacio la jerarquía de sus componentes específicos dentro de un mapa simbólico del conocimiento, a la vez que despliegan visualmente una relación particular entre espacio, conocimiento y poder. Y ambos invitan a una reflexión sobre el lugar que ocupan –ocupamos– sus habitantes en relación con espacios más amplios de circulación de ideas, discursos, poder.

Obvio: no estamos en *BNW*. Sin embargo, tal vez no es descabellado pensar en una novela hipotética equivalente en la que existiría toda una industria de *synthetic writers* –los que practican las múltiples fórmulas del *best-seller* en Estados Unidos, y cada vez más en otras partes, con un público multitudinario que los lee ávidamente–. En esa novela, escritores como Carlos Fuentes y críticos como nosotros conversarían animada, inteligente, y apasionadamente unos con otros sobre grandes cuestiones, encerrados en una jaula de cristal que los aislaría completamente del exterior reduciéndolos a una función especulativa y contemplativa. Puramente ornamental.

Una jaula de cristal tan dúctil y sutil que –como los peces que fascinaban a Horacio en *Rayuela*– ni siquiera chocaríamos con sus límites la mayor parte del tiempo... y por eso casi, casi, olvidaríamos por completo que existía. Dentro de esa novela hipotética, ¿no sería la creación de esa jaula-panopticon –hábitat ideal para escritores, artistas e intelectuales– la estrategia perfecta para neutralizar y aislar las mentes más

lúcidas y críticas, las más capaces de articular una visión que cuestionara hegemonías, modelos y realidades?

En *BNW* los mandan a las islas, pero en este siglo XXI tal vez vale la pena preguntarse ¿cuántos de nosotros vivimos en islas –o jaulas de cristal– voluntariamente? ¿Qué incidencia tiene la literatura que crea un Carlos Fuentes o la crítica que producimos nosotros más allá de un valor ornamental en nuestro pequeño Olimpo?

“The optimum population –dice en *BNW* Mustapha Mond, el Gran Controlador– is modelled on the iceberg: eight ninths under water, one ninth above”.¹

El *iceberg* de Mond multiplica –igual que la jaula– las caras de la desigualdad, de la exclusión, de la separación: isla/tierra firme; superficie/profundidades; aire/agua. De manera paradójica, sin embargo, la nuestra es una época de conexión, de multiplicación de enlaces, de “globalización”. La “comunidad imaginada”² de nuestra época es transnacional y articula un nuevo mito comunitario –que se plasma, por ejemplo, en el internet– en múltiples niveles.

Y en esa época cabe preguntarse, al igual que hicimos con los mapas simbólicos del comienzo: ¿Cuál es el lugar de la literatura? ¿Cuál es el lugar del escritor? ¿Cuál es el nuestro? ¿Cómo se configura la relación puntual entre posición, conocimiento y poder?

¿Cómo se configura la relación puntual entre los 8/9 y el 1/9 de la metáfora de Huxley y en qué espacios se inscribe?

EL LUGAR DEL ESCRITOR

Heredamos del romanticismo una visión reconfortante del escritor y del artista. La figura del creador romántico, de Byron a Liszt, es una figu-

1 Aldous Huxley, *Brave New World*, Harper and Row, Nueva York, 1989, p. 230.

2 Utilizo el término en el sentido que le da Benedict Anderson en *Imagined Communities*, Verso, Nueva York, 2006.

ra de poder: visión superior, sensibilidad privilegiada, poder creativo, agencia incuestionable...

Pero no siempre fue así.

El gran Quevedo escondía de manera servil sus memoriales críticos bajo la servilleta del conde Duque de Olivares. Mozart llevaba librea con los colores de su amo...

Ahora no hay libreas. Hay reconocimientos, premios y prebendas. Pero... ¿dentro de la jaula o fuera de ella? O, dicho de otro modo, en este mundo "global" que habitamos

¿Cuál es el lugar de la literatura? ¿Y el del escritor? ¿Y el nuestro?

¿Qué lugar exacto ocupan el escritor y su obra dentro del mapa simbólico de las relaciones entre conocimiento y poder?

Marshal McLuhan profetizó ya hace años que el libro desaparecería en 1980. No sucedió así. Pero ¿pasó el peligro? No parece... En los ochenta el antropólogo británico Sir Edmund Leach, que era entonces el *provost* de King's College en Cambridge, pronunció una conferencia que tituló: "Literacy is Doomed", y el grito de guerra que lanzó en esa ocasión fue: "Not Books but Gadgets!!" Lo cual no debe sorprendernos porque según Leach la literatura en esa década no era ya más que una manifestación caduca de una cultura que crecía por otros derroteros audiovisuales. A Mario Vargas Llosa, que estuvo en esa conferencia, el efecto combinado de título y grito de guerra debieron hundirlo en la miseria porque concluyó de manera funebre:

Si Edmund Leach está convencido de que el alfabeto huele a cadáver no hay duda de que algo está pudriéndose en el alfabeto [...] si el vaticinio del Profesor Leach se cumple, ello será una catástrofe para la humanidad.³

A partir de ahí, Vargas Llosa elaboró en ese mismo artículo una reflexión implacable que contemplaba la siguiente progresión de eventos:

3 Mario Vargas Llosa, "La cultura de la libertad", *Quimera*, núms. 207-208, Barcelona, 2001, pp. 7-8.

—Reducción de la literatura a un espacio marginal en relación con los medios audiovisuales.

—Desaparición progresiva de los libros y de la cultura escrita, “última trinchera de la libertad”.

—Desaparición de la cultura de la libertad por el triunfo de una cultura más manipulable que la difícilmente esclavizable escritura.

—Y el resultado de todo esto: una aburrida sociedad de robots imbeciles.

¿Dónde queda el escritor en todo esto? Si esa es la realidad de nuestro tiempo, ¿qué recurso, qué agencia le concede Vargas Llosa? Su visión del quehacer del escritor es problemática porque en su reflexión el aislamiento es la condición misma de su creatividad y de su libertad:

Escribir es un oficio solitario. Enfrentado al papel con la pluma en la mano, para que brote eso que, a falta de otro mejor se conoce con el nombre de inspiración, no hay más remedio que aislarse de la vida inmediata y sumergirse en el mundo íntimo de la memoria, la nostalgia, las secretas apetencias, la intuición, el instinto, alimentos de la imaginación creadora. [p. 9.]

Nadie encarna mejor el extremo de esa figura del escritor aislado y solitario que Marcel Proust, visto por William Gass:

Así que fue necesario poner corcho en las paredes, bajar las persianas, dormir rodeado de edredones y mantas y calentar bolsas de agua; salía cada vez más de noche, con abrigo de pieles y se sentaba en cafés nocturnos a mirar... con voz cada vez más lejana y lenta, como si se estuviera extinguiendo, debilitada por el cansancio excesivo, con los ojos dilatados por los fármacos y la cabeza sostenida por las manos como si se tratara de apuntalar las grandes flores de una planta larguirucha.⁴

4 William Gass, “Proust a los 100”, *Quimera*, núms. 207-208, Barcelona, 2001, p. 122.

Y, aunque la reflexión de Vargas Llosa se aplica bien al acto mismo de la escritura, mal puede ese escritor exquisito y solitario dar la batalla por el acceso al gran ámbito de la cultura y por la expansión de su parte de ese espacio –en competencia feroz con los culebrones brasileños, las selecciones de Oprah, el éxito multitudinario de los libros de Harry Potter, la deslumbrante versión cinematográfica de *El señor de los anillos* o de *El Hobbit*, la circulación vertiginosa del internet.

En realidad es la toma de conciencia de esa lucha desigual lo que enlaza la llamada a las armas de MacLuhan con el escepticismo desesperanzado de Vargas Llosa en una visión común de la literatura como especie amenazada en vías de extinción. O, en otras palabras, la toma de conciencia de la precariedad del espacio que ocupa hoy la literatura –no la de masas, que se ajusta más a los criterios de la literatura sintética de *BNW*– en nuestra sociedad presente y futura.

Ya en 1964 Umberto Eco abordó esta polémica en *Apocalípticos e integrados*, caracterizando así la actitud del “apocalíptico” –que representa bien la reflexión de Vargas Llosa: “La cultura de masas es la anticultura... la cultura de masas no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede expresarse más que en términos de Apocalipsis.” Y la contrasta con la reacción optimista del “integrado” quien cree que, “dado que los nuevos medios de producción y difusión cultural –televisión, cómic, internet, etc.– ponen hoy en día los bienes culturales al alcance de todos, haciendo amable y liviana la absorción de nociones y la recepción de información, estamos viviendo una época de ampliación del campo cultural en que se realiza finalmente a un nivel extenso... la circulación de un arte y una cultura “popular”.⁵ ¿Pero hasta qué punto es exacta esa percepción?⁶ ¿Es que hemos perdido terreno o es que hemos cambiado expectativas?

5 Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1965, pp. 34 y 36.

6 Eco desarrolla la crítica de ambas posturas a lo largo del mismo ensayo.

Como telón de fondo a esa pregunta un desarrollo histórico fundamental: la combinación de la difusión cada vez más amplia de la idea de democracia, como paradigma de organización social, con la revolución del internet implica expectativas y posibilidades de una mayor distribución de poder y una reconfiguración radical de los circuitos de difusión. A Quevedo lo leían cuatro gatos, y a Proust esos, más familiares y miembros de una minúscula elite europea de fin de siglo. A Carlos Fuentes lo leen millones de personas en más de veinticinco lenguas diferentes.

Es que hemos perdido terreno o es que:

—Somos más conscientes del territorio que podríamos —¿y deberíamos?— ocupar, frente al “cambio bestial” de la cultura que Juan Luis Cebrián atribuye al internet.

—Somos más conscientes de la competencia feroz a la que nos enfrentamos por la ocupación de ese territorio.

—Estamos desarrollando una concepción diferente de la responsabilidad y de la agencia del escritor.

—Nos sentimos cada vez más comprometidos con la necesidad de desarrollar nuevas estrategias comunicativas, nuevas estéticas capaces de alcanzar y ocupar un ámbito cada vez más expansivo de cultura y comunicación.

—Se vuelve cada día más evidente que el paradigma de la flor de invernadero que encarnaba Proust mal puede proyectar, haciéndola verdaderamente relevante, la presencia viva del escritor. Y que este debe salir del espacio protegido que delimitan las tapas de sus libros si quiere cumplir con su responsabilidad de escritor del siglo XXI y afirmar la relevancia de su literatura frente al poder arrollador de los medios de difusión de la cultura de más fácil consumo.

CARLOS FUENTES Y LOS NUEVOS MAGOS

En el *Orlando furioso*, el libro es mágico y es mágica fuente de todo poder. Es poder en manos de su creador Atlante y de su lector Astolfo.

“... el arma absoluta –nos recuerda Ítalo Calvino– es el libro mágico”. De él hace surgir el mago Atlante “un palacio donde todo es ilusión, poblado por los fantasmas de los paladines más valerosos”; Calvino se pregunta de dónde viene ese poder:

¿Acaso los poderes de la palabra residen entonces en las potencialidades infinitas que abre el *ars combinatoria*? Del Medioevo de Raimon Llull al siglo XVIII de Leibniz el *ars combinatoria* aparece a los ingenios más ambiciosos como la llave de todo conocimiento y provoca en ellos el sueño del libro universal.⁷

En el *Orlando furioso* el libro es poder, y en sus claves que el mago conoce se encierra la posibilidad de transformar el mundo. Y ese poder es consistente con una visión de la magia que desde la primera década del siglo XVI se consideraba, junto con la astrología, como el ámbito donde convergían “el poder dominador de las fuerzas de la naturaleza y el poder reformador de los hombres a través del saber”.⁸ Y si seguimos el juego de la analogía entre *mago* y *escritor* –en este caso Atlante y Fuentes– la cuestión que se le plantea al escritor y su literatura en nuestra época es cómo restituirle ese poder a la literatura y al libro, cómo inscribir ese poder de la palabra en la red de poderes que configuran nuestras sociedades, cómo hacer relevante cultural, social y políticamente al escritor Atlante/Fuentes y a su libro.

La jaula de cristal no es una opción, y, con razón; Ítalo Calvino la contempla y la rechaza con los premios y prebendas a los que me referí más arriba:

Podría incluso sonreír ante la idea de retirarnos a conventos con todas las comodidades para hacer ediciones de calidad, abandonando las metrópolis a las invasiones bárbaras de los videotapes; sin embargo, lamentaría

7 Ítalo Calvino, “El libro, los libros”, *Quimera*, núms. 207-208, Barcelona, 2001, pp. 117-118, 121.

8 Eugenio Garín, *Medioevo y Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1986, p. 129.

que el resto del mundo quedara privado de libros, de su silencio pleno de murmullos, de su calma reconfortante o de su sutil inquietud. [p. 121.]

Ahí no puede recuperarse el poder de Atlante. Pero lo interesante es que ese rechazo apunta a un elemento nuevo: se desplaza el foco, la línea de batalla de la palabra y el texto –el libro mágico– a su autor –el nuevo mago Atlante asediado por la proliferación multifacética de nuevas configuraciones espaciales de arte y cultura– que se niega a encerrarse en el convento, a dejarse seducir por la jaula de cristal.

A partir de ese desplazamiento la preservación, expansión y relevancia de ese precario espacio simbólico que ocupa la literatura, la actualización de su poder irremplazable depende de la capacidad combativa de su autor, de su rechazo de la función ornamental, y más específicamente de su negativa a dejarse aislar. “Cultura aislada es cultura muerta”, nos recuerda Fuentes. “Sólo el contacto vivifica. Atenas se muere de curiosidad y vive. Tenochtitlan vive del terror, y muere”.⁹

La flor desmadejada que condensaba en imagen la figura de Proust como opción del escritor se ve desplazada por una figura radicalmente distinta. Guerreros de la Gringostroika, los llamaría Guillermo Gómez Peña. *Warriors* que pertenecen a lo que Roger Bartra llama una “cohorte de vagabundos migrantes, de exilados permanentes” que miran el mundo entero como tierra a la vez propia y extraña.¹⁰

¿Se identificaría Carlos Fuentes con esa denominación? Tal vez, pero no hay duda de que encaja en ella. La presencia que Fuentes ha logrado proyectar en sus intervenciones múltiples, en su inscripción infatigable de una conciencia lúcida en reflexión crítica constante, es paradigmática en relación con la opción de Calvino (el rechazo del convento), con los guerreros de Gómez Peña y con los nómadas incansables de Bartra.

9 Carlos Fuentes, *Personas*, Alfaguara, Madrid, 2012, p. 234.

10 Guillermo Gómez Peña, *Warrior for Gringostroika*, Grey Wolf Press, St. Paul, 1993, p. 12.

PERSONAS

El texto de *Personas*, publicado en 2012, se deja leer fácilmente como un recuento de la memoria, mosaico de recuerdos y evocaciones de hechos y personas –compañeros de travesía, los llama la contraportada– que tuvieron una significación especial en su vida. Visto así, es desfile de luminarias y afirmación de señas de identidad en la complicidad, la amistad, el reconocimiento mutuo.

Personas es crónica del recuerdo, travesía de un Carlos Fuentes –a la vez guerrero y nómada– que va y viene en movimiento incesante, atento siempre a las señales –como diría Hernán Cortés.¹¹ Es crónica y evocación de personas queridas y admiradas, de momentos clave. “Recuerdo”, “recuerdo”, “no olvido”, repite una y otra vez el narrador. La evocación como desafío de la memoria a la muerte, como rechazo radical del “Tu n’as rien vu a Hiroshima” de Alain Resnais; de afirmación del “J’ai tout vu a Hiroshima”.¹²

Pero *Personas* es también, y sobre todo, la configuración de un espacio. Espacio personal, espacio del pensamiento, espacio de la creación, espacio de y para la acción. Y, de forma análoga a la de los tres espacios del principio, ilumina un lugar posible –el que Fuentes reclama para sí mismo– en relación con espacios más amplios de circulación de ideas, discursos, intervenciones... y poder.

Las evocaciones se suceden: Reyes, Buñuel, Malraux, Weil, Polanco, Galbraith, Miller, pero no sólo como galería de figuras queridas o admiradas convocadas por el afecto o la nostalgia. Cada una es un punto de anclaje específico en el sistema de coordenadas que define y rige el espacio histórico y simbólico que habita el narrador. La distancia frente al poder en Jean Daniel; el desarraigo arraigadísimo de Reyes; la sabi-

11 Con esas palabras, efectivamente, caracteriza Cortés su propia actitud de gran estratega y guerrero ejemplar en su *Segunda Carta de Relación*.

12 Alain Resnais: *Hiroshima mon amour*. Son dos citas textuales del diálogo recurrente entre los dos personajes.

duría de sus maestros: De la Cueva, Pedroso, Chávez; la seducción ilustrada de Mitterrand; el radicalismo de Fernando Benítez; la denuncia incesante de Wicker; la inteligencia intransigente de Sontag; Miller volcado en la tarea de “humanizar el hombre y la vida” con el arte; Galbraith, quijote de la ciencia económica frente a la voracidad del neoliberalismo; la lucidez de María Zambrano capaz de

... restaurar las eras imaginarias [...] de una civilización [...] a fin de ofrecernos una plenitud que no necesita reducir o sacrificar ninguno de sus componentes: lengua, pensamiento, imaginación. Ningún espacio: el de una ciudad, un mar o una tumba. Ningún tiempo: el de una experiencia y su ritmo lingüístico propio para llegar a ser conocimiento. [p. 240.]

Y Polanco, nuevo Prometeo de la comunidad hispánica que “les robó a los dioses el fuego de la letra, el libro, la comunicación, la crítica, la verdad” para entregárnoslo a todos nosotros (p. 120).

Ese es el espacio que configuran los encuentros y recuerdos de *Personas*, un espacio donde “... la imaginación humana, si no puede por sí sola cambiar al mundo, sí puede, siempre puede, fundar un mundo nuevo y, con esperanza, un mundo mejor” (p. 167). Eso es lo que significan esas “personas” que aquí, más que amigos recordados, son figuras tutelares de un espacio simbólico y de un modo de hacer y de vivir que restituye al escritor su función de mago en el sentido renacentista: el que conoce y desvela los misterios de las fuerzas que gobiernan al mundo y tiene en sus manos las claves de su transformación. El que puede dar la batalla por la literatura, asediada por la cultura audiovisual contemporánea. Escuchemos a Fuentes:

En los tiempos actuales de comunicaciones masivas e instantáneas, interdependencias de toda suerte y adelantos tan maravillosas en ocasiones como detestables en otras, no quedan provincias literarias que puedan gozar de autarquía [...] es la literatura misma en todas partes la que constantemente pierde territorios, novedades, antiguos privilegios que le han

sido arrebatados sin muchos miramientos por cine, televisión, periodismo, medios masivos [...] La necesidad de potenciar el pensamiento, la imaginación y el lenguaje escrito se vuelve en estas circunstancias, algo más que casual, algo más que fatal: se convierte en algo necesario. [p. 235.]

Dos secciones del texto son particularmente relevantes en el sentido de que funcionan como agujas de marear para la travesía de recuperación que hace Fuentes en este texto: Cortázar y Neruda. En ellos está el norte de la búsqueda de Carlos Fuentes, y en ellos se perfila el paradigma de la figura del nuevo Atlante.

El primero: Julio Cortázar, el “alquimista de la palabra”, el constructor de mundos que empiezan en París y terminan en Buenos Aires, de espacios enlazados por tablonces que inscriben la posibilidad de un orden secreto en el absurdo de la vida cotidiana, de hilos de Ariadne que igual arrancan de uno de los capítulos de *Rayuela* para acabar entre las páginas del *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo.

Dice Vicente Luis Mora que siempre ha pensado “que la modernidad de una literatura (de una narrativa, de una forma de componer poesía) radica en el modo en que el escritor mira”,¹³ y es precisamente la mirada lo que define a Julio Cortázar en la evocación de Fuentes. En sus “ojos de gato sagrado” que, al contrario del ojo de Virginia Wolf, son ojos mineros y buceadores; lejos de sólo deslizarse por la superficie, se zambullen en busca de “el lado invisible de las cosas”, donde radica para Fuentes el poder de este nuevo Atlante. Capaz de recrear el mundo rescribiéndolo porque sus ojos “tan largos”... “miraban la realidad paralela, a la vuelta de la esquina; el vasto universo latente y sus pacientes tesoros, la contigüidad de los seres, la inminencia de las formas que esperan ser convocadas por una palabra, un trazo de pincel, una melodía tarareada, un sueño” (p. 150). Y en su mirada larga de gato sagrado reside el poder del mágico libro de este Atlante recuperado: “El mundo en una página” (p. 150).

13 Vicente Luis Mora, *El lectoespectador*, Seix Barral, Barcelona, 2012, p. 34.

La figura tutelar de Neruda complementa la de Cortázar, inscribiendo nuevos ámbitos del poder del mago y nuevos territorios para la creación y para la acción. Su presencia se despliega en el texto como una Conquista al revés: “Desde el límite polar de la tierra, Pablo Neruda envió las carabelas de Colón de regreso a España.” Él es el “nuevo adelantado de la respuesta cultural de la América española a la conquista española”. El descubridor de “las voces perdidas de Quevedo y Góngora” (p. 130). Mago y demiurgo que combina atributos de la tradición platónica y gnóstica, Neruda es aquí dios creador, alma universal y principio activo generador. En él se verifica el poder del nuevo Atlante y de su arma: la palabra escrita; y el de nombrar con ella “... todo un mundo. Nuestro mundo”.

Escuchemos a Fuentes:

Lo condujo a zonas salvajes de nuestro idioma olvidado. Nos liberó de las normas de la forma exquisita y del buen gusto yermo. Nos enseñó a comer y a beber. Nos obligó a mirar dentro de las peluquerías y a temblar ante nuestros fantasmas en las vitrinas de las zapaterías. Nos sacó de los jardines de nuestros Versalles literarios y nos arrojó al fango de las alcantarillas urbanas y de la putrefacción de las selvas tropicales. Nos mostró desnudos en desiertos de oro. Elevó nuestra altura a las cimas volcánicas. Le dio voz a los vivos y los muertos, a los amantes crepusculares en los apartamentos urbanos y a los príncipes indígenas en sus ciudadelas de Piedra.

Toda la América española resucitó en su lengua. Su poesía nos permitió recuperar cinco siglos de historia perdida, una historia enmascarada por oratoria hueca y proclamas grandiosas, una historia mutilada por imperialismos extranjeros y opresiones internas. [pp. 130-131.]

En *Personas*, el contrapunto de la voz del narrador con las voces de todos los otros personajes que va convocando minuciosamente –a la vez compañeros de travesía y figuras tutelares– articula una figura de Carlos Fuentes que se afirma en la apuesta clara por la restitución al autor

de su función de mago en el sentido renacentista: el que tiene con el saber y la palabra el poder de transformar el mundo.

Esa figura de Carlos Fuentes, nuevo mago, intelectual entre dos siglos, va perfilando identidad y agencia en *Personas*, explorando cuestiones fundamentales. Su identidad como hombre de saber, ajeno a intereses políticos, embajador de la civilización y de la cultura. Su toma de posición en los espacios de debate –el mundo universitario, la política, el arte– y en los medios de comunicación –la televisión y los grandes periódicos internacionales– para crear un espacio abierto a la expresión, el diálogo y la libertad. Su construcción de Latinoamérica –no sólo México– como espacio irreductible, y la inscripción permanente de su presencia en constante cuestionamiento de los juegos de manipulación y explotación de los grandes poderes, específicamente de los Estados Unidos.

Y va proponiendo un discurso múltiple. Un discurso de producción de nuevas cartografías desmitificadoras para navegar la compleja red de narrativas e intereses que configura día a día esa “comunidad imaginada” que la globalización nos quiere prometer. Cartografías personales que revelan los pasos de un escritor latinoamericano entre dos siglos, en busca de una agencia que se ejerza más allá de la jaula de cristal con sus prebendas; de una presencia capaz de transformar el mundo. Cartografías históricas que aclaren y recuerden los procesos que subyacen las realidades de Latinoamérica. Cartografías culturales que iluminen las particularidades irreductibles de tradiciones y ámbitos diferentes apuntando opciones de diálogo entre Latinoamérica y Europa, Norteamérica y Latinoamérica. Cartografías que, desde el *El País*, o *The Houston Chronicle*, *Los Angeles Times*, o *The Ottawa Citizen* delineen un espacio para la denuncia, para el entendimiento y para la reflexión.

FEDERICO EN SU BALCÓN

Dos hombres se encuentran por casualidad en una noche cualquiera. Ambos huyen de la oscuridad agobiante de la recámara de un hotel de

paso. Ambos buscan afuera espacio, aire. Cada uno en su balcón. Uno mira hacia fuera, la gran avenida despoblada. El otro mira a su vecino.

De ahí arranca como en los primeros, mínimos, compases de una gran sinfonía, la jornada de descubrimiento que traza la narrativa de *Federico en su balcón*, última novela de Carlos Fuentes.

Es tentador abordarla como testamento literario. Pero tal vez mejor que no. Por dos razones. Primero, porque eso implica darle *a posteriori* una función que no tuvo por qué tener para su autor. Segundo, porque la idea de testamento implica una forma de finalidad –la de la muerte–, ineludible en la vida pero no en un texto que precisamente se afirma y despliega como movimiento expansivo de creación y recreación incesante, con un dinamismo que condiciona la elección de cada una de las opciones estilísticas y estéticas que actualiza.

Más que testamento, pues, brújula, o carta de marear que delinea Carlos Fuentes explorando la vida, con Federico, que es Carlos, que es Federico, y también cada uno de nosotros.

A partir de los escuetos elementos de ese encuentro la relación de balcón a balcón entre los dos hombres se va desplegando en un movimiento que tiene algo de los vistosos rituales y danzas de apareamiento de los grandes pájaros; y también del reto tanguero que canta Edmundo Rivero en “Frente a frente dando vueltas de coraje”. Pero, sobre todo, que sigue punto a punto la dialéctica hegeliana del deseo y reconocimiento como proceso de constitución de la conciencia del sujeto en un reconocimiento pleno de la subjetividad del otro.¹⁴

El juego de la mirada captura ese movimiento: “Lo miré, con menos intensidad que su mirada nocturna. No me devolvió la mirada”, anota el narrador al principio, dando paso a la incógnita del primer cuestionamiento: “¿Quién sabe? ¿Qué decía?” Y a esas preguntas siguen

14 “178. Self-consciousness exists in and for itself when, and by the fact that, it so exists for another; that is, it exists only in being acknowledged”. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phenomenology de l’ésprit*, pp. 178-196. En *Hegel’s Dialectic of Desire and Recognition*, John O’Neill (ed.), SUNY Press, Nueva York, 1996, pp. 29-36.

otras muchas trazando poco a poco el movimiento de retorno que lleva al narrador de la incógnita sobre la identidad del otro al cuestionamiento de la propia:

Pensaba en mi vecino. En realidad pensaba en mí mismo. Si estas preguntas venían a mi ánimo, ¿se referían al pensativo y ausente vecino? ¿O eran preguntas sobre mí mismo que me hacía a mí mismo? Y de ser así, ¿por qué ahora, sólo ahora, en la distante compañía del hombre próximo, me hacía preguntas sobre él que en verdad eran una manera de cuestionarme a mí mismo?¹⁵

A ese momento de incertidumbre extrema –que es “*La realidad*”, nos dice el texto– sigue la verificación de la propia existencia en la mirada del otro: “Él me miró desde su balcón”. Y, finalmente, la plena intersubjetividad del reconocimiento mutuo: “Me miró como se puede mirar a un extraño. Descubriendo, de súbito, a un reconocido... Sus ojos me dijeron que, si no me conocía, reconocía en mí una identidad olvidada. ¿Dónde había visto antes a este hombre? ¿Por qué me parecía tan familiar este desconocido? ¿Tan reconocible, por lo visto, como yo a él?” (p. 14).

Es el momento de la neutralización de la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo en la superación de las varias opciones de reconocimiento unilateral. Es el momento de afirmación de la conciencia plena del sujeto en el reconocimiento de la conciencia del otro.¹⁶ Es el momento de elección de la solidaridad frente a la dominación. Y es el momento que inicia y enmarca el diálogo que va a ir configurando toda la novela.

El espacio es emblemático de la búsqueda. Porque búsqueda es el recorrido que registran las páginas, jornada de descubrimiento del ser y

15 Carlos Fuentes, *Federico en su balcón*, Alfaguara, Madrid, 2012, pp. 11-12.

16 “In order to exist for oneself, one has to exist for an other”, nos recuerda Jessica Benjamin. “The bonds of Love” en O’Neill, *Hegel’s Dialectic of Desire and Recognition*, p. 209.

del quehacer de Federico y narrador, de Fuentes y nosotros, y de todos los personajes en los que se multiplican en incesantes líneas de fuga las grandes interrogantes que puntúan el texto. El espacio es el balcón. Suspendido liminalmente entre interior y exterior, frágil puente entre la oscuridad de adentro y la oscuridad, más profunda todavía, de la noche exterior. Espacio de la soledad y de la comunicación. Atalaya y repisa protegida; o puerta al abismo, al reclamo de la nada.

La jornada es el diálogo mismo que puntúa las vueltas y revueltas del juego de preguntas y respuestas que configuran la exploración. Del conocimiento, en primer lugar. Conocimiento propio y ajeno. “¿Quién soy? ¿Quién soy? Demandaba la persona toda de Dorian... ¿Qué soy? ¿Quién soy?” (pp. 20-21). “¿Entonces quién eres? ¿O quién pretendes ser?”, le pregunta el narrador a Federico; “¿Quién dicen que eres? ¿O quién pretendes ser?”, repite ansiosamente (pp. 28-29). “¿Sabes quién eres?”, le pregunta Federico al narrador, “¿Qué fui?”, se pregunta en su monólogo final. Es una búsqueda existencial, la gran pregunta cuya centralidad dentro de la novela se impone a todas las otras, en el sentido de que cada una de las historias individuales ilumina opciones diferentes de abordar su respuesta.

—Quiero que pase algo que le dé sentido a mi vida entera —dijo Gala cuando se sentó a cenar con Leo en la cocina.

—Hablas como telenovela. Sólo que... quieres conocerte a ti misma.

—Saber quién soy —admitió ella con un dejo de desencanto.

[p. 213.]

Es la búsqueda que cubre todo el espectro de acción de los personajes, desde el debate filosófico del narrador con Federico, hasta el asesinato de los Borman por haber desconocido la existencia de la niña Elisa, hasta la violación brutal del hermafrodita Dorián por Basilicato. Y es una búsqueda que va iluminando el juego de elecciones y transformaciones del sujeto y su conciencia en la intersección con los otros y sus

miradas: del quién eres al quién dicen que eres. De ahí la respuesta de Federico:

- ¿Entonces quién eres? ¿O quién pretendes ser?
 - Todos. Los personajes. Las máscaras, amigo mío...
 - Mírame. ¿Quién soy? Soy otro. No soy más “Federico”.
 - ¿Quién dicen que eres? ¿O quién pretendes ser?
 - Todo.
- [pp. 28-29.]

Pero el juego de identidades y máscaras no se despliega en el vacío. Tiene como trasfondo la exploración de las grandes cuestiones de la novela. La familia, la historia, la utopía revolucionaria, el poder, el arte.

“Primero viene la familia”, declara el narrador. Pero: “¿Dónde está tu familia? ¿En la sangre o en el interés?”, se pregunta Federico. La diferencia: uno puede abandonar la familia elegida o inventada, la del interés o las afinidades, pero “a la familia verdadera nunca la puedes abandonar” (pp. 63-64). Es la familia “fatal”. El primer campo de batalla donde se juega la existencia o no existencia del sujeto. Donde comienza el tortuoso juego de máscaras que van configurando su identidad. Frente a la ley del padre: “Para ser, sean lo que yo les digo que sean. Sin preguntas” (p. 66). Es el gran laberinto de dos entradas: la madre, “madame Mère”, en su castillo de la Dordoña; el padre, Zacarías, ahora ya enterrado en vida por su hijo Leonardo, con la complicidad de su hermano, en el desván de la casa familiar. El mismo cuarto oscuro que fue escenario de la rebeldía contra la ley del padre:

Desde niños habíamos inventado ese juego del cuarto oscuro. Como mi padre, Zacarías, al castigarnos nos encerraba en él después de dar órdenes a la servidumbre para que, durante el resto del día, no se nos diera de comer, decidimos convertir la prisión en un nuevo lugar –acaso un extremo lugar– de juego. [p. 23.]

Rechazo de la ley del padre, rebeldía, elección de una vía alternativa que desplaza el castigo con el juego, la sumisión por la libertad, la aceptación del ser lo que les digo que sean, por la afirmación de la propia subjetividad en la creación: el juego. “Porque al subir alegres al cuarto oscuro, nosotros sabíamos el verdadero motivo: el juego, y mi padre seguía creyendo en el suyo: el castigo” (p. 24).

La familia fatal es el laberinto que, como el desván, parece prometer las claves del sujeto y de su mundo: “¿Qué había en ese desván? Objetos regados por aquí y acá y acullá. Periódicos y revistas acumulados. Empecé a leer, en voz alta, uno que otro. Sentí como si tuviera toda la sabiduría cotidiana a mi alcance” (p. 25). Falsa promesa. Porque esa es la familia que hay que dejar atrás. La que hay que abandonar como referente y punto de articulación del sujeto buscador para poder existir, para que ese espejismo identitario que es la familia no se convierta en su tumba, como el desván en que enterraron vivo a Zacarías:

—Se trata de cambiar la vida, ¿entiendes? Expulsar lo antiguo, limpiar la casa...

—¿Para qué?

—Para hacer lo que tengo que hacer, lo nuevo, sin ningún peso del pasado... Sin símbolos pesados, como si empezáramos de vuelta, sin herencias.

—¿Sin obligaciones?

—No. Sin más obligación que nosotros mismos.

[p. 26.]

Y, paradójicamente, es precisamente en el recorrido de ese laberinto desde y hacia un origen que a la vez nos acerca y nos aleja de nosotros mismos donde el texto sitúa el

Si naces como Oliver Twist, sin padres conocidos, tu familia es un hospicio. Cruel en el caso de Oliver.

De ahí la intriga de Dickens, tu contemporáneo.

No, era mayor que yo. Mucho mayor.

No importa. Sin ese inicio no hay novela. Oliver no tiene por qué huir del hospicio, caminar por Londres, llegar agotado, unirse al gang de Fagin y, finalmente, recuperar a su familia.

Que lo buscó durante toda la novela.

Porque, de lo contrario, no habría novela.

[p. 63.]

La familia es, para Federico, lo que separa, nunca espejo del yo sino distancia, pero “distancia necesaria para vivir” (p. 211). Para existir hay que rechazarla, desplazar su genealogía con otras genealogías. Como la genealogía que convoca el propio Fuentes en *Personas*. Como las familias de elección, las familias buscadas o inventadas, la familia intelectual, la amistad, el trío amoroso y casto de Nietzsche, Lou Andreas Salomé, Paul Réé. O como el trío revolucionario de Saúl, Dante y Aarón.

La historia, como la familia, es el pasado. La utopía revolucionaria amplifica el movimiento de la primera rebeldía contra la ley del padre. Leonardo, heredero de la ley del padre, es quien mueve junto con sus socios –familia alternativa y nueva genealogía fundada en el poder– los hilos de esa historia contra la cual se va a alzar la revolución. La cena feroz de Leonardo y sus socios –tan evocadora de inolvidables cenas buñuelescas– revela los hilos de la trama del presente y de su historia, una genealogía hecha de codicia, crueldad, mentira y manipulación descarada de todo y de todos en aras del propio interés o de la ambición de poder. La dominación es la única forma de relación concebible para quienes no conciben que el pueblo pueda ser interlocutor válido en un posible contrato social. Frente a esa opción clausurada, la sociedad-piñata, golpeada por los poderosos para que suelte lo que contiene, lo que cada uno anticipa como su propio objeto del deseo. Deseo siempre incrementado o aplazado: “Billetes, falsos, señores. Billetes de juego” (p. 62), ríe Leonardo ante el espectáculo de sus invitados a cuatro patas agarrando a manos llenas los billetes desperdigados por la sala. Deseo frustrado, para que el ciclo de palos del juego del poder pueda recomenzar.

“Nada sucede sin conflicto, oposición ni lucha”, declara Federico. Ciertamente, y frente a otras opciones posibles, el orden de la historia y del pasado es en esta novela el del poder y su dinámica, “... la creación de formas que subyugadas a otras fuerzas que a su vez reaccionan, se adaptan, asegura la existencia del poder gracias a la sumisión al poder” (p. 167).

En el jardín de Epicuro donde se reúne el trío de amigos –Saúl, Dante, Aarón– se va gestando la visión utópica de una alternativa revolucionaria. La revolución que sueñan es la de la visión utópica de Saúl Mendés, el judío sefardí cuyos antepasados fueron expulsados en 1492, el muchacho que vio el camino claro un día en su casa de Maguncia mirando la vieja puerta que sus antepasados se llevaron de Valencia como garantía ilusoria de un retorno al paraíso. Ahí concibió Saúl su utopía, una nueva vía ya no fraguada desde la nostalgia, la venganza o el rencor: “Llamó entonces ‘revolución’ a la puerta de su casa en Maguncia y miró más allá del río, a ambos lados, y agradeció el dolor del pasado porque le permitía adivinar, en oposición, la alegría del porvenir” (p. 106).

Pero la revolución que estalla a partir de la utopía revolucionaria que sueñan los tres amigos en su jardín es otra cosa. Para todos: la promesa. Promesa de alegría del porvenir, para Saúl. Promesa de nuevo linaje y liberación del pasado para Dante: “Negar la posición heredada para hacerse un sitio en el nuevo régimen [...] rebelarse contra la familia, contra el hermano...” (p. 108). Promesa de justicia absoluta para Aarón. Nuevo espejo para Basilicato convertido de feo y fofo zapatero solitario en hombre del pueblo revolucionario, “¡Basilicato existe, Basilicato es alguien! ¡Mata para ser algo! ¡Sirve a todos!” (p. 233).

Pero es Saúl quien primero advierte la paradoja:

—La pasión por la justicia y la libertad nos ha dominado... Sólo que el poder impide la justicia e impide la libertad –Saúl evitó pisar una hormiga–. El problema es que hemos triunfado...

—¡Triunfamos, Saúl! Gritó exasperado Aarón.

—No. Perdimos –Saúl evitó el suspiro...

Ser revolucionario es ser opositor. Siempre. El triunfo del revolucionario es un acto mental. En contra. Crítico. Sin posición oficial. Contra toda posición ideal. [pp. 114-115.]

Dante, el gran conciliador, buscará la unidad y el compromiso. Y morirá ejecutado por la asamblea. Saúl no aceptará el compromiso ni renunciará a la pureza de su visión utópica, y será sacrificado. Aarón se erigirá en ejecutor de los deseos de la asamblea en nombre de la justicia y morirá ejecutado por orden de la asamblea en la segunda ronda de purga de traidores. Fiel al tiempo cíclico de Kronos, como aquel la revolución devora aquí a sus hijos. La liberación del peso de una genealogía se paga con el precio de la esclavización a una genealogía nueva: “Tu hermano, danos la cabeza de tu hermano. Demuestra que eres un verdadero revolucionario.” Y la traición se vuelve tan inevitable como interminable: “Traiciona tu propia fraternidad para ganar la nuestra”, le gritan a Dante desde la asamblea (p. 166); “... la revolución será traicionada por otros, no por ti –le dice María-Águila a su marido– porque habrá traición, es fatal, no lo dudes, no hay revolución sin traición, sin felonía” (p. 151).

La “puerta Revolución” de Saúl no lleva a una nueva vía. Como la puerta que enmarcan los batientes de la guillotina en el barco de Victor Hughes que viaja hacia el Caribe,¹⁷ la puerta de Saúl Mendés prometía las estrellas, pero, a la hora de la verdad, sólo se abrió sobre una nueva e infinita oscuridad. ¿El balance? El retorno. Los mismos perros pero con distintos collares: Leo Lorendano, presidente de la república elevado por Andrea, el agente de la guerra interminable: “Leonardo está en el poder y es un cabrón bien hecho” (p. 292). Y detrás de todo: “el fin de fines”, la voluntad de poder que “te permite afirmarte a ti mismo” (p. 265).

El díptico que forman *Personas* y *Federico en su balcón* esboza un legado a la vez que traza las coordenadas existenciales de un escritor y

17 Alejo Carpentier, *El Siglo de las Luces*, Seix Barral, Barcelona, 1962, p. 8.

de sus búsquedas. Carlos Fuentes, nuevo Atlante armado del poder de la palabra y de su fe irrenunciable en el valor de la humanidad:

No, no estoy de acuerdo contigo, es todo. Creo en la libertad. Creo en el futuro. Creo en el progreso. Creo en el valor insustituible de cada individuo. Creo que cada uno de nosotros posee un término en la tierra y creo que lo que haga cada uno con su vida es valioso. [p. 187.]

Es cierto que *Federico en su balcón* se deja leer, como sugiere Sergio Ramírez, como autorretrato hablado. Pero se trata aquí de un autorretrato muy particular que retrata de manera simultánea al que lo hace y al que lo contempla. Y así como retrato y autorretrato se construyen normalmente como inventario de rasgos y cualidades, el que crea Carlos Fuentes en *Federico en su balcón* captura el juego de destellos que puntea el movimiento incesante del yo al otro en el que se pierde o se crea el sujeto mismo. No en el juego de espejos que lo duplicaría de forma ilusoria sino en el reconocimiento de la diferencia que los hermana.

La forma de ese movimiento es el diálogo que va explorando de manera minuciosa las condiciones de existencia del sujeto, iluminando intersecciones generativas del yo, del otro y de todos nosotros, sus lectores. El diálogo que como forma estética y exploradora captura la pulsión del ser uno en el vaivén del uno al otro. El diálogo como construcción verbal de esa dinámica, no narrativa sino abierta, móvil, interactiva.

La pregunta es su modo privilegiado. Pero, muy al contrario de lo que sucedía en, por ejemplo, el *Capítulo de la pregunta*, de Guamán Poma de Ayala, donde cada interrogante era invitación a una clausura porque cada pregunta tenía desde ya su respuesta prefijada, en *Federico en su balcón* la pregunta es el signo mismo del ser inacabado y de su movimiento de creación y recreación ineludible. Y la primera persona, que parece fijar la focalización alternativa en Federico y su interlocutor, es en realidad una primera persona transhumante, nómada, deliberadamente indiferenciada –es a menudo imposible distinguir si corres-

ponde a uno u otro de los dialogantes– porque no indica un punto de mira fijo, ni la propiedad de un sujeto y de su mundo, sino el tránsito permanente de conciencia a conciencia en el recorrido de una historia que es muchas, la del narrador, la de Federico, y la de todos nosotros:

¿Sabes quién eres?

Creo que sí.

Entonces no temas...

Oye tu propio misterio. Pareces no conocerlo...

¿Mi propia historia? ¿Qué quieres decir?

Que debes buscarte a ti mismo en cada historia de este libro.

[p. 248.]

Federico en su balcón se despliega como una profunda meditación sobre el ser y el quehacer del escritor, que es Carlos Fuentes; del filósofo, que es Nietzsche; y de nosotros todos, que somos sus lectores. La escritura no narra la búsqueda. Es la búsqueda. Y el poder del nuevo libro mágico estriba en que es capaz de iluminar la dinámica incesante de creación y transformación del yo y su conciencia y, simultáneamente, la del mundo al que se asoma desde su balcón –que es el de todos nosotros– creando un vasto espacio de comunicación viva donde convergen Carlos Nietzsche, y Federico Fuentes, y todos nosotros, en diálogo permanente con la ubicua e ineludible presencia del otro.

Y, al final, la estructura aparentemente circular nos remite a la mirada, al origen del primer encuentro, al ritual de las dos figuras, cada una en su balcón:

Mírame desde el balcón... Mírame bien... Yo logro voltear hacia arriba, agradecerte el tiempo y las palabras que me diste. ¡Gracias, gracias mi amigo!

¡Federico ha muerto!

[p. 296.]

Sólo que... tal vez, podríamos proponer, por ejemplo, que igual que el diálogo entre Federico y el narrador que inicia la mirada se sale de la novela y nos incluye a nosotros, esta última escena desborda el texto, en diálogo recommenzado con otra análoga y lejana escena: la que concluye el capítulo 56 en *Rayuela*.

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela... de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf, se acabó.¹⁸

Y así continuar el diálogo interminable de *Personas* a *Federico en su balcón*; de Carlos Nietzsche a Federico Fuentes, y a Cortázar; de todos ellos a nosotros, sus lectores, todos nos-otros.

Dartmouth College

18 Julio Cortázar, *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 404.

EL AÑO 69

EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

ESTA NOVELA COMIENZA con una de esas aseveraciones cuya tersura sólo la madurez literaria y vital es capaz de destilar; de hecho, el comienzo anticipa el final melancólico. Nos dice Carlos Fuentes a los sesenta y cinco años –la novela fue compuesta en 1993–, en lo que sería un texto evocativo de una gran pasión amorosa, y de su instalación, 1969-1970, en la crítica medianía de edad: “No hay peor servidumbre que la esperanza de ser feliz.” Esta primera oración es presentimiento de derrota antes de comenzada la batalla sentimental.

La novela es una crónica novelada del idilio del autor Carlos Fuentes con la actriz de cine norteamericana Jean Seberg, que aparece en el texto bajo el nombre clave –algo metafórico, nada hermético– de Diana Soren. Como ocurre en la tardía novela de Hemingway *Across the river into the trees*, el idilio del hombre que ha llegado a la madurez con la mujer joven que lo incita desde una urgencia desesperada, siempre es campo minado. Es difícil no dañar la experiencia del amor con la escritura; es el tema “intratable”, como bien señaló Barthes en su *Fragments d'un discours amoureux*. Ya lo dice el propio novelista Fuentes, en esta pregunta retórica donde se insinúa el riesgo asumido: “¿Es preferible algo a todo o a nada?” La pregunta vale tanto para la experiencia amorosa evocada como para la escritura que intenta sostenerla. Puedo asegurarles que el maestro Fuentes atraviesa ese campo minado, saliendo airoso e ileso.

La novela se inserta en una manera de escribir –Fuentes la llama “crónica autobiográfica”– que ha ido logrando cierta popularidad en los modos de la posmodernidad: si en el modernismo el autor como personaje siempre fue disfrazado –pensemos en la narrativa de Malcolm

Lowry-, a partir de ciertas innovaciones de esa misma escritura –el libro de relatos de Truman Capote *Music for Chamaeleons* resulta seminal– el “yo fuerte” del escritor que interviene en su propio relato como protagonista se hace palpable, visible. Estamos ante una nueva “manera” literaria, un novedoso sesgo en la primera persona del protagonista: la obra de Bolaño, Muñoz Molina, Vila-Matas, Javier Cercas, no tendría uno de sus mejores recursos de veracidad sin ese “yo fuerte” que ya experimentaba Carlos Fuentes en 1993, con su *Diana o la cazadora solitaria*.

Las descripciones de Fuentes siempre tienen ese núcleo que define, que caracteriza, más esa abundancia de cláusulas que identificamos con la amplificación barroca:

Diana era así: una sorpresa para todos por la incomparable suavidad de su piel, pero sobre todo una sorpresa para ella misma, la piel sorprendida de su propio placer, asombrada de ser deseada, tersa, perfumada. ¿No se quería, no se merecía a sí misma, quería ser otra, no se encontraba a gusto dentro de su propia piel? ¿Por qué?

Más adelante esta amplificación barroca casi alcanza la encantación de las letanías:

Diana, Diana Soren. Su nombre evocaba esa ambigüedad antiqüísima. Diosa nocturna, luna que es metamorfosis, llena un día, menguante al que sigue, uña de plata en el cielo pasado mañana, eclipse y muerte dentro de unas semanas... Diana cazadora, hija de Zeus y gemela de Apolo, virgen seguida por una corte de ninfas pero también madre con mil tetas en el templo de Efeso. Diana corredora que sólo se entrega al hombre que corra más rápido que ella.

Es así que la escritura de Fuentes, a la altura de 1993, alcanza un maximalismo virtuoso, una exaltación en que el signifiante y el significado –también cierta acentuación que identificamos con la prosodia– evi-

dencian un discurso rapsódico, casi obligado a la alocución más que a la lectura. El recitativo se amplifica sin volverse retórico:

Pobre Diana. Se salvó de despertar hoy y ver a un país que perdió su alma en los doce años de ilusiones espúreas, banalidades idiotizantes y avaricia sancionada, de Reagan y Bush. Se salvó de ver la violencia que su patria llevó a Vietnam y Nicaragua instalada como bumerang, en las calles sacrosantas de la suburbia profanada por el crimen. Se salvó de ver las escuelas primarias ahogadas en drogas, las secundarias convertidas en campos de combate irracional y gratuito; se salvó de ver la muerte diaria, azarosa, de niños asesinados por pura casualidad al asomarse a una ventana...

El 1993 Carlos Fuentes estaba en la infancia de la vejez. Es una edad en que merecemos homenajes y nos volvemos sentimentales. Con su *Diana* evocaba la dificultosa edad de los cuarenta y dos años: “La novela sucede en 1970”, nos dice el autor. Esa despedida de año 1969-1970 fue la encrucijada vital, marcada por la separación de su primera mujer, Luisa Guzmán, y el encuentro con Diana Soren-Jean Seberg.

Las fechas son elocuentísimas: el estreno de la madurez tardía coincide con los tumultuosos años de la guerra de Vietnam, las luchas de las Panteras Negras y el surgimiento del Black Power, la masacre de Tlatelolco. En aquel entonces los escritores de La Onda mexicana eran jóvenes: José Agustín, Gustavo Sainz, etc. Fuentes ya era un autor consagrado. Tenían todos, de trasfondo, una de las épocas más convulsas del siglo xx. Necesariamente el recuerdo de una gran pasión, vivida hacia esos años, es una recuperación del tiempo íntimo y del tiempo histórico, político. Como en todas las grandes novelas, la intimidad de alcoba da un paso hacia la calle y tropieza con la *época*; la evocación casi problemática de un gran amor se vuelve *crónica* de aquellos tiempos así vividos.

Ciertamente, es un texto encendido de erotismo. Pero el donjuanismo de Fuentes no se convierte en abuso de la mujer sino devoción amatoria; es una novela de la pasión como padecimiento, en que “tener-

las a todas” no es marca del depredador sino afán filosófico. Al comienzo del capítulo IV la visión inicial del Diana Soren-Jean Seberg refleja una fascinación, tanto por la belleza como por la insondable fatalidad del venerado objeto del deseo. Es justo esto lo que hace que la seducción planteada rebase el mero *rubiosismo* literario.

Como ocurre en tantas narraciones posmodernas, hay efecto de *ritardando*; se retrasa el comienzo del desarrollo –el planteamiento del conflicto– porque el autor explora los beneficios de la digresión y la distensión narrativa. Cuando la definición de la belleza femenina según Fuentes nos cautiva hasta el embeleso, cuando el trasfondo del mayo parisino casi nos distrae del despegue narrativo, bien que caemos, poco antes del capítulo V, en el encuentro de Fuentes con Diana en una fiesta de despedida de año, que el artista Eduardo Tarraza ha tirado por todo lo alto para el *beautiful people* mexicano de aquel entonces.

Una vez se establece la estrategia de la narración, el conflicto como acicate del desarrollo, este se jalona mediante ese imperativo del idilio, el reverso del enamoramiento; los celos aparecen en múltiples formas: Carlos Fuentes marca su territorio amoroso frente al marido de Diana, otro novelista, Iván Granet; también vive la ansiedad de los celos en un *stunt man* que acecha la relación. Clint Eastwood también es un posible rival. Santiago, la pequeña ciudad mexicana donde el autor se ha mudado con la Diana protagonista de la película en rodaje, se convierte en el lugar de la humillación, ahora que la voraz Diana coquetea con un estudiante, activista político que responde al nombre de Carlos Ortiz. Nuestra heroína también se comunica, un tanto misteriosamente, y por teléfono, con un líder de las Panteras Negras. Todo enamoramiento también está hecho de estas ansiedades, el síndrome del bolero cursi convertido en pesadilla, lo trivial como obsesión, esa vigilancia de la pérdida de compostura, la cercanía del ataque de cuernos. Carlos Fuentes comienza a tener en la relación lo que llamaba otro escritor, James Agee, sus *cunt troubles*.

Son muchos los desplazamientos de atención; algunos provocan, admitido, cierto mohín de vergüenza ajena, como ese “suntuoso sesenta

y nueve” descrito por el autor, escultura animada en gozadera que provocó más asombro que escándalo en Azucena, la sirvienta y secretaria de Diana, cuando abrió inadvertidamente la puerta de la alcoba... Otras veces las disquisiciones de Fuentes sobre las facciones pequeñas y delicadas de la Soren-Seberg son testimonios de esa devoción hacia lo femenino antes aludida. A veces los diálogos se vuelven sesudos sin dejar de ser dramáticos y veraces; nos evocan, justo, aquella atmósfera cargada de mesianismo ideológico de los años sesenta. La Ciudad de México –“mi bella y siniestra ciudad”, según Fuentes– se convierte también, en la pluma del maestro, en objeto de fascinación. Historia e intimidad se funden: el activismo estudiantil, consecuencia de la masacre en la Plaza de las Tres Culturas, es hecho histórico y, a la vez, confrontado con los celos provocados por el líder Carlos Ortiz, parte de la vulnerabilidad del amante transido por el misterio de una mujer sexualmente voraz. La levedad y admitida vanidad trágica del narrador encuentra su correspondencia en esa mujer fatal que entonces veinteañera podía decir: *I was a has been at twenty*.

La dificultad de escribir sobre el amor es, qué duda cabe, la imposibilidad de asir, entender la alteridad femenina. Remata la caracterización de Diana-Jean con este núcleo descriptivo: “¿Qué quiere Diana Soren en verdad si lo que hace no es lo que quiere hacer?” El narrador tropieza, a pesar de su *rubiosismo*, de su condición de *latin lover* latinoamericano, con esa extrañeza ante lo femenino que acechó a escritores anglosajones como Graham Greene y Raymond Chandler: la mujer es siempre *fatal* para escritores educados en colegios de varones.

La literatura –léase específicamente *la novela*– vale más cuando se corren riesgos, cuando aquella promiscuidad que conocimos en Baroja –“la novela es como un saco”–, y que tanto admiró el puritanismo estilístico de Hemingway, se va de fiesta. Y el riesgo mayor es justamente lo que aquí se sortea con el mayor oficio: el sitio de la convocatoria de voces, la *heteroglosia*, admite lo mismo una semblanza de Luis Buñuel como gurú sentimental, doctor corazón, que una disquisición sobre el

misterioso clítoris, o sobre la perversa caricia con la lengua puesta en esa mínima distancia entre el ano y los testículos. De ahí pasamos al miedo racial, el celo manifestado respecto de la “brutal verga negra”, el auspicio por parte de Diana de las Panteras Negras y la implantación, en el mundo liberal norteamericano y mexicano, de lo que Tom Wolfe llamó el *radical chic* y Fuentes el *Chic Guevara*.

Diana o la cazadora solitaria es una novela que seduce al lector. Como en todo idilio, anticipamos el momento del desamor a la vez que nos abandonamos al deleite, la delectación en esa escritura sensorial y sensual del maestro Carlos Fuentes. Como ocurre en todas sus novelas, la caracterización de México como gran protagonista está en muchos pasajes, ello desde el perfil de sus modernucos *beautiful people* hasta ese dedo puesto en el misterio de Diana, la premonición de su destino trágico a través de un sueño, y un grabado de José Guadalupe Posada.

La denuncia de los desmanes del FBI con los propios ciudadanos norteamericanos –tema no sólo actual sino neurálgico en la actual sociedad neomacartista– cierra esta novela en que la intensidad mayor no proviene del sexo o de las perplejidades del amor– sino del testimonio de aquellos tiempos en que éramos jóvenes, indocumentados y fichados por el Darth Vader del Imperio Maligno.

Universidad de Puerto Rico

CARLOS MANN

CĂLIN-ANDREI MIHĂILESCU

A PRINCIPIOS DE LOS AÑOS CINCUENTA, el joven Carlos Fuentes, de veintiún años, vio al elegante anciano imperturbable Thomas Mann en las gradas, mirando a unos muchachos de blanco que jugaban tenis. Ocurrió en Zúrich. Mientras los demás movían sus cabezas de izquierda a derecha, el venerable Mann miraba fijamente, con su transmundana lucidez, a uno de los tenistas, un deportista joven de aspecto hermafrodita. “Estaba presenciando una escena de *La muerte en Venecia*,” escribe Fuentes en “Zúrich,” el último capítulo de su libro de memorias en orden alfabético *En esto creo* (p. 349).¹ La ironía heroica de Mann (tan saliente en sus obras clásicas –*La montaña mágica*, *José y sus hermanos*, *Doctor Faustus* y *Las confesiones del estafador Félix Krull*, para citar sólo las ya mencionadas) se intuye en la escena que Fuentes recuenta y que luego, en sus propias obras, asoma de manera particular en el “cubismo” de *La muerte de Artemio Cruz*, la fantasía de *Aura*, lo mísero-mítico de *Cristóbal Nonato* y la catástrofe política de *La silla del águila*.

“En Italia bajo los Borgias”, dice Orson Welles en el rol de Harry Lime en *El tercer hombre*, “tuvieron guerras, terror, asesinatos y masacres, pero produjeron a Michelangelo, Leonardo y el Renacimiento. En Suiza, tuvieron amor fraternal, quinientos años de democracia y paz, ¿y qué hicieron? El reloj cucú”. Famosa punza que, desde entonces, no ha dejado en paz a los suizos.

Antes de eso, Zúrich había sido el lugar de las des-reuniones de un conspirador ruso, Vladimir Ilich Lenin, un irlandés corto de vista, James Joyce, y Tristan Tzara, un joven rumano-judío, “fantasmas [...] que

1 Carlos Fuentes, *En esto creo*, Seix Barral, Barcelona, 2002.

camaron sobre las aguas del lago Zúrich”,² atravesando la guerra total hacia sus tres, tan diferentes futuros. Y, después de la Segunda Guerra Mundial, como Fuentes apunta: “nos hicimos cargo de otro ciudadano de Zúrich, Max Frisch [...] Nos enteramos de Friedrich Dürrenmatt [...] Incluso nos dimos cuenta de que hasta Jean-Luc Godard era suizo, y de que el proverbial cucú estaba tan muerto como el también proverbial pato...” (p. 355). En el centro ausente del país sin descuentos, Thomas Mann:

... cuando recordaba mi apasionada lectura de todo lo que Thomas Mann escribió, de *La sangre de los Walsung* al *Doctor Faustus*, no podía sino sentir que, a pesar de las vastas diferencias entre su cultura y la nuestra, en ambas –Europa, la América Latina, Zúrich, la Ciudad de México– la literatura al cabo se afirmaba a sí misma a través de una relación entre los mundos visibles e invisibles de la narrativa, entre la nación y la narración. Una novela, dijo Mann, debería recoger los hilos de muchos destinos humanos en la urdimbre de una sola idea. El Yo, el Tú y el Nosotros estaban secos y separados por nuestra falta de imaginación. Entendí estas palabras de Mann y pude unir las tres personas para escribir, años más tarde, una novela, *La muerte de Artemio Cruz*. [p. 365.]

La muerte de Artemio Cruz,³ novela de tramas apenas esbozadas y de una exigente estructura exoesquelética, comienza así:

Yo despierto... Me despierta el contacto de ese objeto frío con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente. Permanezco con los ojos cerrados. Las voces más cercanas no se escuchan. Si abro los ojos, ¿podré escucharlas?... Pero los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua, martillos en el oído, una... una como plata oxidada

2 *Op. cit.*, p. 353.

3 Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, FCE, México, 1962.

en la respiración. Metálico todo esto. Mineral otra vez. Orino sin saberlo. Quizás –he estado inconsciente, recuerdo con un sobresalto– durante esas horas comí sin saberlo. Porque apenas clareaba cuando alargué la mano y arrojé –también sin quererlo– el teléfono al piso y quedé boca abajo sobre el lecho, con mis brazos colgando: un hormiguelo por las venas de la muñeca. Ahora despierto, pero no quiero abrir los ojos. Aunque no quiera: algo brilla con insistencia cerca de mi rostro. Algo que se reproduce detrás de mis párpados cerrados en una fuga de luces negras y círculos azules. Contraigo los músculos de la cara, abro el ojo derecho y lo veo reflejado en las incrustaciones de vidrio de una bolsa de mujer. Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. Soy este ojo. Soy este ojo. Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. Párpados.

Párpados. Párpados aceitosos. Soy esta nariz. Esta nariz. Esta nariz. Quebrada. De anchas ventanas. Soy estos pómulos. Pómulos. Donde nace la barba cana. [p. 9.]

El comienzo de *Artemio Cruz* capta más que la benevolencia del lector –se nutre de las frescas y egoístas reservas de lástima y asco–. El lector recibirá, más tarde, una invitación a resentir a Artemio, el protagonista y proto-agonista de la novela más famosa de Fuentes, merecedor de cualquier cosa menos lamento. Cruz, que sube las gradas del poder y la riqueza con la Revolución mexicana y sus secuelas, es cruel, calculador, villano y tan insoslayable como la reencarnación de su tipo: un renovado Hernán Cortés, listo para las reconquistas mexicanas del siglo xx. Una imagen compuesta de dictadores del pasado y del por llegar, caudillos, caciques para quienes México, la inmensa, pobre y sublime tierra de las dos soledades de Paz, se reforma superficialmente en las esferas de las reservas orgánicas e inorgánicas. Quizás, en la imagen compuesta, Cruz no es muchos; pero ciertamente es unos cuantos.

Como escribió Gyurko:

A lo largo de su vida, Cruz es incapaz de integrar ego y conciencia, ambición egoísta, y sentido de responsabilidad social. Al contrario, se encuentra constantemente dividido entre la preservación de su ego –la fachada de su virilidad– y la realización de la unión espiritual y comunión con otros, lo cual implicaría la demolición de su ego. En la Yo-narrativa, Cruz establece que su único amor siempre ha sido por lo material. Pero los segmentos en tercera persona revelan su amor profundo por Regina y Laura, quienes representan el lado espiritual de su carácter.⁴

Con victorias vacías en la primera persona, con acusaciones y auto-acusatoria en la segunda, y derrotas en la tercera, Cruz se monta en los pronombres como un monje cubista que no para de pillar el país, las almas y la sintaxis. El cubista crece a partir de, y en contra de, la continuidad del alma y la materia, más allá de la muerte. La fuente siempre es barroca –después y antes de todo, cualquier fuente es barroca–, así las rupturas siempre están sujetas a posibles frenesíes, como en el soneto acérrimo de Quevedo:

AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Cerrar podrá mis ojos la postrera
 sombra que me llevare el blanco día,
 y podrá desatar esta alma mía hora
 a su afán ansioso lisonjera;
 mas no de essotra parte, en la riuera,
 dexará la memoria, en donde ardía:
 nadar sabe mi llama l'agua fría,
 y perder el respeto a lei severa.
 Alma qu'a todo un dios prission ha sido,

4 Lanin A. Gyurko, "Structure and Theme in Fuentes' *La muerte de Artemio Cruz*" (1980), en *Carlos Fuentes' The Death of Artemio Cruz*, Harold Bloom (ed.), Chelsea, Nueva York, 2006, pp. 5-8, 14.

venas qu'umor a tanto fuego an dado,
 medulas qu'an gloriosamente ardido,
 su cuerpo dexarán, no su cuydado;
 serán ceniça, mas tendrá sentido;
 polvo serán, mas polvo enamorado.

Tal continuidad geológica *post mortem* subraya un afecto enfermo con deseo, el cual no es ajeno al deseo de Aschenbach que muere en la Venecia de Mann. Los cuerpos se pudren en tantas partes, pero mientras el enfermizo Aschenbach trata de curarse, pintándose el cabello, maqui-llándose, vistiéndose esbeltamente para atraer la mirada fugitiva de Tadzio, el cuerpo de Quevedo se pudre al ojo abierto para dejar afuera polvo, cuidado y amor constante. Fuentes pone a jugar una fuente en contra de la otra. A la vena totalizadora en que escriben Quevedo y Mann, Fuentes opone la ruptura cubista que construye su novela y la hace durar. Las rupturas en Artemio Cruz son las causas iniciales y resultados persistentes del experimento que la historia juega con el hombre –una separación del papá-león y del semental contagiado por conti-nuidades–. Artemio Cruz lo saca todo, con todas las salidas, eviscera el cuerpo, el alma mezquina, y el espíritu flamante de Artemio para ponerlo a la vista en la mesa de operación. El foco no cesa de marchar. La trama no se ha cumplido. Hay más, más por llegar. Fuentes es el futuro. Fuentes es la fuente –del futuro: una reunión de reuniones–, una reunión de metonimia y metáfora, pero sin ser una síntesis. Más bien, un Thomas Mann como la fuente-espejo de Fuentes:

A través de él, yo había imaginado que los productos de su soledad y de su afinidad se llamarían arte (creado por uno solo) y civilización (creada por todos). Habló con tanta seguridad, en *La muerte en Venecia*, acerca de las tareas que le imponían su propio ego y el alma europea, que yo, paralizado por la admiración, lo vi de lejos aquella noche en Zúrich sin poder imaginar una afinidad comparable en nuestra propia cultura lati-

noamericana, donde las exigencias extremas de un continente saqueado, a menudo silenciado, a menudo también matan las voces del ser y convierten en un monstruo político hueco la de la sociedad, a veces matándola, o pariendo a un enano sentimental y, a veces, lastimoso. [p. 354.]

Como si fuese tan fácil. Como si la novela no fuese hecha de intersecciones. Como si la obsesión de la humanidad con las trinidades no mereciese algo mejor que refugiarse en su encarnador, Artemio. Como si la reverencia de Fuentes a Mann no se reflejase en algún espejo destinado.

Como si yo estuviese preguntando de esta novela de tantas llaves y tan pocos candados: “¿Quién es Artemio Cruz?”

Como si la respuesta fuese: Artemio Cruz soy yo. Artemio Cruz eres tú. Artemio Cruz es él.

Cruz es también el exoesqueleto (algunos dirían: el prolegómeno diagramático) de las obras subsecuentes de Fuentes, sus inmensas vistas hechas con el propósito de encarnar el esquema llamado Artemio Cruz, la fuente de su propio futuro como escritor. Pero todo esto, sólo en retrospectiva.

Una de esas encarnaciones emerge en 2002 con la novela epistolar *La silla del águila*, la cual comienza con una carta de María del Rosario Galván a Nicolás Valdivia:

Vas a pensar mal de mí. Dirás que soy una mujer caprichosa. Y tendrás razón. Pero ¿quién iba a imaginar que de la noche a la mañana las cosas cambiarían tan radicalmente? Ayer, al conocerte, te dije que en política no hay que dejar nada por escrito. Hoy, no tengo otra manera de comunicarme contigo. Esto te dará una idea de la urgencia de la situación... [p. 11.]⁵

Es el año 2020. Estados Unidos, al mando de la presidenta Condoleezza Rice, ha apagado el satélite de telecomunicaciones que muy amable-

5 Carlos Fuentes, *La silla del águila*, Santillana, Madrid, 2003.

mente había ofrecido a México (país que recién había votado en contra de los Estados Unidos en el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas). De la noche a la mañana, México amanece sin fax, correo electrónico e incluso sin telefonía, lo que significa que los políticos mexicanos deben hacer algo que nunca habían hecho: dejar huellas escritas. “Hoy, no nos queda más remedio que escribirnos cartas”, enfatiza María del Rosario Galván (p. 14). Tan mezquina, rutinaria y sangrienta como una utopía, la historia de México se revela en *La silla del águila* con una concentración única, al menos en lo que corresponde a la obra de Fuentes. En sus imponentes vistas, *Terra Nostra* y *Cristóbal Nonato*, incluso *Los años con Laura Díaz*, las fuentes muy aprendidas de Fuentes saltan de era a era y de lugar al espacio que rodea a México con auras de inteligibilidad. Pero, aquí él trata con la historia del futuro de la política mexicana desde el comienzo hasta el sinfín. Él sabe de qué está hablando y cómo decirlo. Desde su juventud, el cosmopolita, multilingüe, bien viajado hijo de un diplomático mexicano, asume una posición política en la República Mundial de las Letras, así como en las repúblicas con nombres reconocibles en el mapa. Por un buen trecho de tiempo, Fuentes fue un influyente mediador cultural mexicano, latino y norteamericano, pero no sólo en la política cultural. Probablemente él fue el principal catalizador del boom latinoamericano en los años sesenta y setenta, el éxito comercial de la literatura latinoamericana “saliendo del sur,” con García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa y Fuentes mismo como sus héroes principales. Lo que hizo Jakobson para los formalistas rusos y la escuela de Praga –hacerlos conocer en Occidente y establecer un diálogo más fructífero que original–, Fuentes lo logró para la literatura latina. Podría decirse que Juan Rulfo fue mejor escritor que Fuentes; no sé muy bien cómo Octavio Paz, el anciano papa de las letras mexicanas, será comparado con él en el futuro. Pero lo que queda claro es que Fuentes tenía la astucia política para ayudar a lanzar y mantener el interés en los escritores latinos al norte de la frontera. Cuenta (Julio Ortega) la leyenda que, en los sesenta, Fuentes llamó a José Donoso en

Santiago desde los Estados Unidos para decirle que su primer libro iba a ser traducido al inglés (en esos tiempos, era de saltar). De pronto Fuentes escuchó un “¡bum!” y la voz de la esposa de Donoso, con alarma, preguntándole: “¿Qué le has dicho a Pepe? Se acaba de desmayar. Tengo que colgar ya.” En los tiempos de los varios *bum bums* americanos, el boom latinoamericano comenzó con la caída de Donoso. Es cierto, Borges fue el papá del boom y Donoso entre los primeros que se publicaron en inglés, pero era Fuentes quien estaba en el teléfono.

La silla del águila muestra la concepción insondable de México para Fuentes, el “país de los desastres dinámicos” donde “cada pensamiento es un acto de contrabando”, y en donde “todo lo que uno puede esperar es dormir la noche en la cama de su enemigo vencido”. El México de estas epístolas, sin embargo, paródicamente va en contra de la corriente. Escucha los rumores en la Ciudad de México, donde todo el mundo sabe lo que no se dice, explica uno de los personajes: “escríbelo todo, nadie te va a creer. Cierra la boca, todos se van a dar cuenta.” Mientras la ciudad y el país se han vuelto tan grandes para operar en silencio, más allá de los murmullos y los rumores, uno debe escribir: esto no es Blanchot; es Realpolitik, porque todo lo que es superfluo pertenece por derecho a la gente que no tiene nada. Como lo real; pero distinto a la tecnología, la cual debe pagar precio de entrada para convertirse en una religión, una subespecie de lo fantástico como todas las demás, y ser reverenciada más allá del punto del simple uso. En el salto de fe del “cómo” al “cuánto”, “debemos romper las leyes para preservar las costumbres”, sentencia otro de los personajes. La interrupción de la tecnología moderna que desencadena las letras de *La silla del águila* lleva a los actores a cometer confesiones. Las letras se transforman en lo real, con todo su peligro y oxidación. Ahí mismo, y a través de los personajes, algunos tan tácticamente monstruosos, algunos con nombres divertidos, algunos extraordinarios, como María Rosario Galván, la resentida hereditaria, mezcla de Mme. de Maintenon y de una Evita Perón rural, la encarnación de los seres de papel cumple uno de los ma-

nifistos de Artemio Cruz. Igual ahí, también, Fuentes se une a la oposición de Thomas Mann al espíritu de la vanguardia. Sus compartidos real/ismos se mantienen firmes frente a la “libertad irresponsable” a la que recurren los nunca realizados manifiestos vanguardistas. Fuentes fue más allá que Mann: planeó a principios de los ochenta un “sistema” de sus obras publicadas y en proyecto, algo similar a *La Comédie humaine* de Balzac, que bautizó La Edad del Tiempo, la cual creció al punto de incluir catorce categorías a mediados de los noventa. Artemio Cruz se sitúa como la pieza central, Fuentes regresa a ella, una y otra vez, como la fuente de sus obras posteriores. Podríamos llamar a esto la Realpolitik de su propia obra, consagrada al despliegue estratégico de sus tropas narrativas en el aire del tiempo. Y en esto uno intuye un efecto Thomas Mann, la habilidad de las novelas del alemán para proyectar, de modo no muy distinto a la épica, un círculo amplio, una híper-tautología, quizá concebida para refugiar a sus lectores en una cuna grande y segura.

Fuentes ofrece dos finales alternativos a su historia en Zúrich:

... uno es... la imagen del escritor español Jorge Semprún, republicano y comunista, enviado a la edad de quince años al campo de concentración nazi de Buchenwald y que, al ser liberado por las tropas aliadas en 1945, no fue capaz de reconocerse a sí mismo en el joven demacrado, salvado de la muerte, que no hablaría de su dolorosa experiencia hasta que su rostro le dijese: —Puedes volver a hablar.

Lo que hace Semprún en su notable libro, *La escritura o la vida*, es esperar pacientemente hasta que una vida plena le sea restaurada, aunque le tome décadas (y se las toma) hablar sobre el horror de los campos. Entonces, un día, en Zúrich, se atreve a entrar a una librería por primera vez desde su liberación años atrás y se sorprende mirándose a sí mismo en la vitrina del comercio. Zúrich le ha devuelto su rostro. No necesita recobrar el horror. Recuperar el rostro ha bastado para contarnos toda la historia. La vida de Zúrich le rodea. [pp. 355-356.]

Como si el sentimentalismo espectacular de la escena anterior fuese demasiado, Fuentes agrega un segundo final:

... más cerca de mi propia memoria. Sucedió esa noche de 1950 cuando, sin que él lo supiera, dejé a Thomas Mann saboreando su *demi-tasse* mientras la medianoche se aproximaba y el restorán flotante del Baur-au-Lac se bamboleaba ligeramente y las linternas chinas se iban apagando con lentitud.

Siempre le quedaré agradecido a esa noche en Zúrich por haberme enseñado, en silencio, que en literatura sólo se sabe lo que se imagina. [p. 331.]

A mi vez, tengo dos finales para el texto sobre Carlos Mann.

En 1999, César Aira publicó su novela *El congreso de literatura* (Buenos Aires, Andanzas/Tusquets), la cual transcurre en Mérida, Venezuela. Allí, literatos, profesores, agentes y similares se congregan para crear clones de Carlos Fuentes. El narrador en primera persona obtiene una célula de Fuentes, para el clonaje apropiado. Aira, el buen hombre de la subtrama, asume la tarea de Fuentes, el hombre de la súpertrama. La parodia no cede: todos en el congreso comparten la misma dificultad –¿dónde terminaba el hombre y dónde comenzaban sus libros? Y así Fuentes estaba destinado a ser la fuente de todos ellos.

El segundo final nos lleva a la última e inconclusa novela de Thomas Mann, *Las confesiones del estafador Félix Krull*. Krull, el gran estafador, había habitado la mente de Mann por casi medio siglo. En junio de 1909 Mann le contó a su esposa, Katia, de su fascinación con las confesiones de un estafador rumano, o *chevalier d'industrie*, o Hochstapler, George Manolescu. La primera sección de *Krull* apareció en 1911; una secuela en 1920. Mann, que leyó selecciones de las memorias de Manolescu en el *tour* que eventualmente engendró *La muerte en Venecia*, consideró *Confesiones* como su obra más personal; en *Krull* exhibe su versión paródica de Goethe, así como una relación llamativa con las autorrevelaciones de Nietzsche en *Ecce homo*. Ambos compar-

ten “el aire de las alturas; la excusa de los errores cometidos en el linaje paterno; por supuesto, los dos son desdeñosos de sus herencias maternas. Las enfermedades de Nietzsche y de Krull son vagas; son además interpretadas como serias, como lo son el dominio y la superación de uno mismo. Ambos arguyen de manera tautológica por su superioridad natural.

Krull comparte con el faustiano Adrian Leverkühn la risa del elegido y con José (de *José y sus hermanos*) la risa del ilícito. Como José, Félix es una figura a lo Hermes, encantador y astuto, un Don Juan que satisface a aquellos de los que se aprovecha. Como Hermes, es vigorosamente fálico, tanto de un alfa masculino que puede mostrarse generoso, “y reivindica que el gozo y el lujo alcanzan una profundidad sin precedentes en su persona”, provocando fantasías, incluso homosexuales, y acabando por una nota toto-sexual: “la escena de amor, al final de la novela, con Doña María Pía Kuckkuck, la doble-madre de sus conquistas, Zouzou, se mira como una corrida, con el estrés en los pesados pechos de reina de la señora y sus gritos de olé, heho, ahe, como si estuviese alentando al toro y la danza de la muerte del toreador” (*id.*, 130; 134).

Félix Krull es lo opuesto al Gustav de Aschenbach en *La muerte en Venecia*: mientras el segundo cae en la tentación, Krull es la tentación. Pero, si sus memorias son de fiarse, Mann estaba leyendo las tramposas confesiones de Manolescu cuando comenzó a escribir *La muerte en Venecia*. Así como Aschenbach muere poco a poco mirando a Tazio con –¿homosexual?; ¿pedófila?– fascinación, quizá Mann mire al joven tenista en Zúrich de 1950. Mientras los demás mueven sus cabezas para mirar el partido apropiadamente, su vista se instala en el objeto de su deseo. ¿Pero es sólo eso? ¿No estaba Mann mirando, tal vez y además, a través del chico? ¿No era su vista no sólo un enamoramiento pero también una trampa? ¿Una trampa para salir de sí mismo e imaginarse como un Félix Krull, con la habilidad de escamotear a todos y sobre todo a sí mismo? Al fin y al cabo, Thomas Mann estaba tan acostumbrado a la oscuridad como un ciego o un huérfano.

Al final, la denegación de Mann a la influencia de Nietzsche es inescapablemente nietzscheana, exhortando a sus seguidores a rechazarlo. Fuentes no tiene ningún Nietzsche que negar (al menos hasta su última novela, *Federico en su balcón*). Su Quevedo no fue Cervantes, para llevarlo a pasear, el paseo de los paseos para un novelista. Fuentes fue de esta manera institucionalizado, víctima de las instituciones, pero maestro de esta victimización, para convertirse en un premio, y una cátedra, y un espíritu rector, y un autor de arriba a abajo para la gente, y el principal escritor de su país cuando el país lo necesitaba más: especialmente después de la muerte de Octavio Paz, cuando fue promovido como el laurel de la literatura mexicana, no tanto por las instituciones locales, que prefirieron a Carlos Monsiváis más que al “hijo perdido”, Carlos Fuentes, como verdadero y nacional heredero de la silla de Paz. Como Mann, Fuentes siempre fue un ministro sin portafolio; su trabajo, un portafolio que necesitaba ministros. Entre Fuentes y sus lectores se erigió un velódromo fálico para que los curas fueran a dar una vuelta a su obra. La monumentalización no carece de movimiento.

A Fuentes se le llamó más de una vez el Thomas Mann de Latinoamérica. Llamar a Thomas Mann el Carlos Fuentes de Alemania sería desigualmente entretenido. Esta disimetría convoca a una coincidencia para lograr su mensaje. En los sesenta y setenta, años en los que Fuentes tuvo sus problemas con la migra gringa, su visa de entrada fue denegada un buen número de veces. Después de realizar consultas, fue referido a la dirección de un funcionario de alto nivel del Departamento quien parecía que era la fuente de las negativas. Fuentes lo llamó e invitó a un almuerzo para discutir el asunto. Aquel aceptó, se reunió con él, le dijo que los pronunciamientos de Fuentes sobre la Cuba castrista no eran apreciados en Washington, y le advirtió que la migra no iba a cambiar de posición. El nombre del oficial era Thomas Mann.

University of Western Ontario

LA MODERNIDAD DE LO BARROCO: UNA LECTURA DE LOS ENSAYOS DE CARLOS FUENTES

REINDERT DHONDT

Comme le Mexique veut à tout prix devenir “moderne”, il a parfois tendance à rejeter ou à refuser son passé baroque. Et là, dans ce livre [*Terra Nostra*], il y avait un rappel non seulement de notre “nature” baroque, mais surtout du fait que le baroque est le signe culturel de notre naissance [...]¹

1. INTRODUCCIÓN

AL ABORDAR LA CUESTIÓN tan fundamental y fundacional de la modernidad, es imperioso superar dos aproximaciones reduccionistas comunes: por un lado, una visión que sitúa la modernidad al inicio del siglo XVIII, equiparándola con la Ilustración y un punto de vista eurocéntrico y, por otro lado, un planteamiento que considera la modernidad como un metarelato –sea positivo o negativo–, reduciéndola a un proceso homogéneo, continuo y unívoco. Los defensores más conocidos de esta última posición son sin duda Jürgen Habermas (la modernidad como promesa de la emancipación) o la escuela neomarxista de Fráncfort (la modernidad como resultado de la razón instrumental). Sin embargo, nos parece menester matizar ambas posturas: por un lado, es valioso rastrear la emergencia de la modernidad en sus dimensiones culturales, políticas y eco-

1 Fuentes entrevistado por Guy Scarpetta en “Le baroque contre l’orthodoxie” (1990, p. 186): “Como México quiere ser ‘moderno’ a cualquier precio, tiende a veces a descartar o a rechazar su pasado barroco. Y allí, en este libro [*Terra Nostra*], no sólo había un recuerdo de nuestra ‘naturaleza’ barroca, sino más bien del hecho de que el barroco sea el signo cultural de nuestro nacimiento [...]”.

nómicas, pero no tiene sentido fijar de una vez para siempre la transición entre lo premoderno y lo moderno, ya que ambos aparecen como prácticas y discursos superpuestos, yuxtapuestos o incluso contradictorios. Además, la atención casi exclusiva por los proyectos ilustrados y las pretensiones universalistas del centro dominante y colonizador ignoran de manera deliberada estas experiencias y narrativas alternativas que se originaron en la periferia de la modernidad europea. A esto se añade que la modernidad es un fenómeno complejo, plural y dinámico, que puede concebirse como una estructura histórica de larga duración cuyo desarrollo y profundidad difieren de un contexto a otro.

Tanto en sus novelas como en sus ensayos, Carlos Fuentes ha explorado la cuestión de la modernidad, enfatizando a menudo experiencias latinoamericanas o mexicanas específicas. La relación entre Fuentes y la modernidad ha sido el objeto tanto de importantes monografías (Van Delden, 1998), como de diversos artículos (*e. g.*, Phaf, 1995; Williams, 1996; Van Delden, 2002). Estos estudios han advertido una ambivalencia fundamental con respecto al concepto de modernidad en la obra fuentesiana. Van Delden, por ejemplo, ha señalado una tensión irresuelta entre un sentimiento de identidad nacional y la construcción de una sociedad democrática, por un lado, y la noción de modernidad, por el otro, que resulta ser una preocupación constante en la obra de Fuentes. Más en concreto, Van Delden arguye que hay una tensión fundamental entre el discurso de identidad nacional o de autodeterminación como parte integral de la modernidad y las prácticas comunales, premodernas en las que este discurso está enraizado. Describe a Fuentes como un escritor *engaged in the self-critique of an incomplete modernity* (“dedicado a la autocrítica de una modernidad incompleta”, 1998, p. 144), lo que considera un rasgo modernista.

En un artículo más reciente (2002), Van Delden discierne en el discurso de Fuentes dos caras de la modernidad, que se remontan respectivamente a la Ilustración y al Renacimiento. Esta “doble modernidad” puede dividirse, por una parte, en una modernidad homogeneizadora y

racionalista, caracterizada por el progreso, el capitalismo y una concepción lineal del tiempo, y por otra, en una tradición alternativa que reivindica valores como la diversidad, la ambigüedad y la multiplicidad, y que en última instancia prefigura el momento posmoderno. Mientras que la “modernidad ilustrada” se encarna en el héroe Robinson Crusoe de la novela homónima (1719) de Daniel Defoe, la otra cara de la modernidad se origina en el *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo y en el *Quijote* (1605-1615) de Miguel de Cervantes. Aunque Van Delden apunta que Fuentes se inspira en el pensamiento de Jean-François Lyotard sobre el posmodernismo a fin de celebrar “la multiplicación de los multirrelatos del mundo policultural, más acá del dominio exclusivo de la modernidad occidental” (Fuentes, 1990, p. 25; citado en Van Delden, 2002, p. 84), sitúa los orígenes de la “otra modernidad” en el Renacimiento europeo, una época en la que, según Fuentes, se produjo un cambio del orden estático y jerárquico de la Edad Media hacia un mundo multidimensional, dinámico y pluralista.

En la misma línea, Raymond Leslie Williams ha observado en *The Writings of Carlos Fuentes* (1996) que la ficción de Fuentes parece confirmar la intuición de Octavio Paz de que la “modernidad ilustrada” nunca logró echar raíces en América o en la metrópoli. En su análisis de *Terra Nostra* (1975), Williams insiste en la importancia de la España tanto medieval como renacentista para la construcción de una cultura hispánica moderna.² Si bien es cierto que Fuentes siempre ha enfatiza-

2 Cfr. “Fuentes’ dual project of *Terra Nostra* and *Cervantes or the Critique of Reading* tacitly agrees with Paz’s assertion about Spain’s lack of an Enlightenment and Modernity. Fuentes, however, recognizes a pre-Enlightenment culture in Spain that offered cultural alternatives as potentially liberating as those of the Enlightenment [...] With his discovery of El Escorial and Foucault in 1967, and with his rereading of Américo Castro and Ortega y Gasset, Fuentes initiated a search for Mexican and Latin American identity, turning directly to the roots of Hispanic culture in medieval and Renaissance Spain” (1996, pp. 106-107). (El proyecto dual de *Terra Nostra* y *Cervantes o la crítica de la lectura* está tácitamente de acuerdo con la aserción de Paz sobre la falta de una Ilustración y de una modernidad en España. Fuentes, sin embargo, reconoce una cultura preiluminista en España que ofreció alternativas culturales que eran potencialmente tan liberadoras como las de la Ilustración [...])

do la importancia del Otro no europeo para la visión descentrada del mundo del Renacimiento, hay que reconocer que, de acuerdo con las lecturas de Van Delden y Williams, su visión de los orígenes de la “modernidad alternativa” sigue siendo profundamente eurocéntrica. En lo que sigue, nos proponemos demostrar que Fuentes se ha referido con frecuencia a esta “modernidad alternativa” desde una perspectiva auténticamente latinoamericana, que reivindica sus fundamentos barrocos. De este modo, es capaz de ir más allá del diagnóstico de la modernidad “deficiente” o “tardía” de América Latina, que se piensa todavía desde la trayectoria histórica del Occidente (cfr. Kaup, 2007, p. 224). En cambio, Fuentes rescata el barroco como un componente clave de esta “modernidad alternativa” que está históricamente arraigada en América Latina. Asimismo, la reivindicación del barroco es un elemento crucial en la autorrepresentación del autor, ya que le permite no sólo acercarse a la prestigiosa tradición literaria de la Edad de Oro española a través de un discurso (pan)hispanista, sino también enfatizar la americanidad de lo barroco sin tener que renunciar a la herencia ibérica y a la deuda para con la cultura europea en general.³

2. LA MODERNIDAD DEL BARROCO

A pesar de la identificación explícita y autoconsciente del autor con el barroco, la relación entre Fuentes y el barroco aún no se ha explorado desde esta perspectiva. Esto es particularmente llamativo dado que constituye un aporte significativo al debate sobre la modernidad. Por un lado,

Gracias a su descubrimiento de El Escorial y Foucault en 1967, y con sus relectura de Américo Castro y Ortega y Gasset, Fuentes se embarcó en una búsqueda de la identidad mexicana y latinoamericana, concentrándose en las raíces de la cultura hispánica en la España medieval y renacentista.)

- 3 Nótese que varios hispanistas de la primera mitad del siglo pasado han descartado la existencia de un Renacimiento español, insistiendo en el barroquismo de la cultura española. Véase, por ejemplo, Victor Klemperer, “Gibt es eine Spanische Renaissance?” (1927), y Helmut Hatzfeld, “El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII” (1941).

la resurgencia del barroco se presenta de forma invariable como interconectada con la crítica de la “modernidad ilustrada” y la razón instrumental en la historiografía y filosofía contemporáneas. Tradicionalmente, el barroco ha sido considerado como una estética premoderna, preiluminista (cfr. Wölfflin, 1888) o como una forma que integra los impulsos contradictorios de lo premoderno y de lo moderno (cfr. Maravall, 1975). No obstante, desde los años 1980, el retorno de lo barroco en la cultura contemporánea ha sido vinculado con ciertas tendencias posmodernas (cfr. Calabrese, 1987; Ndalianis, 2004). Algunos teóricos han acercado el nacimiento de la modernidad con la crisis de esta, haciendo caso omiso de la historicidad de los términos “barroco” o “neobarroco”. En un estudio previo de esta problemática en la obra narrativa de Fuentes (cfr. Dhondt, 2012) se ha demostrado que el barroco y la modernidad son más bien términos compatibles en su discurso, lo cual puede vincularse a su vez con la relación ambivalente con la modernidad puesta al descubierto por Van Delden. En novelas como *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1989), la posición de Fuentes es comparable con la concepción del filósofo alemán Walter Benjamin, quien sostiene en su tesis de habilitación *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) que la modernidad no emana del *Aufklärung*, sino del barroco; o con el pensamiento de Gilles Deleuze, quien considera en *Le pli. Leibniz et le Baroque* (1988) que el barroco es una contracorriente “menor” del pensamiento mayoritario de la modernidad. En vez de establecer una sucesión cronológica, estas teorías intentan articular la modernidad y el barroco en un mismo plano sincrónico.

Al respecto, puede ser útil recordar la distinción básica que Walter Moser ha establecido entre dos acepciones de la modernidad: primero, una modernidad *utópica*, basada en una visión optimista de la historia y de la humanidad, que culmina en la Ilustración y que se opone al barroco,⁴ y, segundo, una modernidad *melancólica*, que no mira hacia

4 En su artículo sobre las “resurgencias barrocas”, Moser distingue entre las dos manifestaciones del barroco en los términos siguientes: “Cette modernité connaît son moment d’élaboration forte à l’âge des Lumières et s’oppose donc, terme par

el futuro como su contrapartida utópica, sino que es incapaz de superar la pérdida de una totalidad (transcendente) situada en un pasado remoto. Este segundo significado de “modernidad” ha sido explorado por Benjamin, que postula en su estudio sobre el drama barroco alemán que el barroco no se opone a la modernidad, sino que es una parte constitutiva de la misma. De cierto modo, la distinción de Moser corresponde a la división tradicional entre la fase inicial de la modernidad europea entre un Renacimiento resplandeciente y un barroco oscurantista y decadente. Sin embargo, esta distinción encaja en una clasificación exclusivamente europea que no toma en consideración la peculiaridad del mundo hispánico. En particular, no permite explicar por qué algunas de las obras maestras de la cultura hispánica vieron la luz en el ocaso del Imperio español o por qué ciertos artistas latinoamericanos contemporáneos recurren a técnicas y temas barrocos de manera consciente e irónica. En este sentido, el caso de Carlos Fuentes aporta una corrección importante al modelo dicotómico ya que se inserta en una concepción más utópica de una modernidad arraigada en el barroco.

3. LA MODERNIDAD Y EL BARROCO EN LOS ENSAYOS DE FUENTES

En su ensayo-manifiesto *La nueva novela hispanoamericana* (1969), Fuentes presenta la Contrarreforma como un movimiento reaccionario y represivo que impidió que la modernidad se implantara en la Península o en los territorios de ultramar, explicando de este modo la sobrevivencia de tendencias premodernas en el mundo hispánico.⁵ Al res-

terme, au Baroque qui l'aura précédé: vision pessimiste du monde, irrationalité faite de religiosité et de passion. Logiquement, le baroque vient à se situer dans la pré-modernité” (2000, p. 670). (Esta modernidad alcanza su momento de mayor elaboración en la época de la Ilustración y se opone pues, rotundamente, al barroco que le habrá precedido: visión pesimista del mundo, irracionalidad hecha de religiosidad y pasión. Lógicamente, el barroco viene a situarse en la premodernidad.)

5 Compárese el fragmento siguiente: “... nuestro lenguaje ha sido el producto de una conquista y de una colonización ininterrumpidas; conquista y colonización cuyo

pecto, es revelador que no adopte la concepción generalizada del barroco como el arte dogmático del catolicismo postridentino o como instrumento propagandístico de la monarquía absoluta (véase las tesis respectivas de Weisbach, 1921; y de Maravall, 1975). Por el contrario, Fuentes identifica el barroco en sus textos ulteriores como una estética liberadora, como una excepción notable a la rigidez de un sistema religioso o político considerado inmutable y perenne. Para Fuentes, la ambigüedad, la paradoja y la indeterminación son todos rasgos tanto de la nueva novela como del barroco: ambos son portadores de significados complejos inestables y ponen en entredicho verdades supuestamente incontestables. O como ha afirmado Fuentes en una conferencia publicada en el suplemento cultural de la revista mexicana *Siempre!*: “Somos barrocos porque carecemos de verdades seguras” (1965, p. VI).

Por las mismas fechas, Fuentes alega en su ensayo “El mundo de José Luis Cuevas” (1969), que fue retomado como “La violenta identidad de José Luis Cuevas” en el volumen *Casa con dos puertas* (1970), que el barroco es profunda y auténticamente latinoamericano, dado que fue el primer estilo que los colonizadores importaron al continente. En ausencia de formas góticas o clásicas, los artistas latinoamericanos modernos fueron llevados a recuperar formas “fundacionales” de la temprana Edad Media, después de haber rechazado todo origen en común con la metrópoli a través del siglo XIX, en las décadas posteriores a las guerras de independencia. Para Fuentes, la peculiaridad del barroco latinoamericano estriba en la conjunción de pasado y presente, de acuerdo con su entendimiento de la simultaneidad de los tiempos mexicanos. Es más, el barroco posibilita descubrir la modernidad de México sin tener que descartar la tradición. De ahí que Fuentes inste a sus colegas

lenguaje revelaba un orden jerárquico y opresor. La Contrarreforma destruyó la oportunidad moderna, no sólo para España, sino para sus colonias. La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico” (1969, pp. 40-41).

latinoamericanos a ser simultáneamente modernos y barrocos. Además, Fuentes considera la obra del artista barroco moderno como verdaderamente “auténtica” y “universal” ya que prefigura la futura cultura occidental. A la larga, Europa terminará siendo como América Latina. Ambos continentes no sólo comparten una herencia cultural común, sino también un mismo destino:

Las normas clásicas de la cultura pasada se convierten, de este modo, en las falsas exigencias de nuestra cultura presente. Pero como ni Leonardo, ni Rafael, ni Beethoven, ni Flaubert se van a repetir ni aquí ni en el país de Cocaña, nuestros sucedáneos apenas sirven para dorar un poco el sentimiento de las insuficiencias. Sofocamos con esto la verdadera tradición latinoamericana, la que corresponde realmente a nuestra coincidencia: el barroco, idéntico a *nuestro espacio y a nuestro tiempo originales*. Nunca podemos ser, en pureza, ni clásicos ni románticos, y habría que haber sido lo primero para poder ser lo segundo. Pero *podemos ser, con plena autenticidad, barrocos modernos*. Con autenticidad y sin violencia: *la presencia de la nueva cultura universal es de signo barroco*. No hemos llegado a ser como Europa, pero Europa ha llegado a ser como nosotros. [1970, pp. 273-274; las cursivas son mías.]

En “Kierkegaard en la Zona Rosa”, el ensayo que encabeza *Tiempo mexicano* (1971), Fuentes afirma que el periodo colonial era un anacronismo que prolongó el orden orgánico feudal de la Edad Media y que se opuso al racionalismo, individualismo y mercantilismo asociados con la modernidad europea (1971, p. 11). Fuentes parece insinuar aquí que América Latina nunca experimentó la modernidad salvo como experiencia importada. En textos posteriores, sin embargo, el autor subraya la búsqueda del continente por su propia modernidad, que asocia luego con el barroco. Su propia elección del español como lenguaje literario, que después del siglo xvii se transformó en un *language of mourning and sterility* (un lenguaje de duelo y de esterilidad; 1987, p. 227), como especificaría

más tarde en la revista británica *Granta*, también forma parte de este intento de reivindicación de la prestigiosa literatura española barroca: “Where were the threads of my tradition, where could I, writing in mid-twentieth century Latin America, find the direct link to the great living presences I was then starting to read, my lost Cervantes, my old Quevedo, dead because he could not tolerate one more winter, my Góngora, abandoned in a gulf of loneliness?” (¿Dónde estaban los hilos de mi tradición? ¿Dónde podía yo, que escribía a mediados del siglo xx en América Latina, encontrar el vínculo directo con las grandes presencias vivientes que entonces comenzaba a leer, mi extraviado Cervantes, mi viejo Quevedo –muerto porque no podía tolerar un invierno más–, mi Góngora, abandonado en un abismo de soledad?; 1987, pp. 227-228.)

En algunos de los pasajes más ensayísticos de *Terra Nostra* (véase en particular 2003, pp. 749-750), Fuentes se reconoce tributario del novelista cubano Alejo Carpentier, quien ve el barroco como una expresión transhistórica y transcultural a la vez. Esto se evidencia también en los prólogos que redactó Fuentes para la edición venezolana de *El Siglo de las Luces* (1979) y la traducción al inglés de *Concierto barroco* (1991), donde Fuentes enfatiza la importancia de la identidad mestiza para el entendimiento del barroco. En conferencias como “Lo barroco y lo real maravilloso” (1975) y en varios otros ensayos, Carpentier definió la cultura latinoamericana como la tierra de elección del barroco por la mezcla de diferentes estilos y temporalidades: “... toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo” (1987, p. 112). Asimismo, Fuentes ya no define el barroco en oposición al Renacimiento o en un movimiento pendular con el arte clásico tal como fue el caso de la historia del arte desde Wölfflin, sino como una amalgama de varios estilos originarios de diferentes tradiciones y regiones culturales que integran lo que Fuentes denominó “Indo-Afro-Iberoamérica”. Al igual que Carpentier, Fuentes considera la cultura sincrética de las Indias Occidentales como la cuna de la identidad continental híbrida que es el barroco. No ha de extrañar, por tanto, que Fuentes afirme que “... el Caribe nace bajo el

signo del barroco [...] el barroco es el nombre de la fundación, el acta bautismal del continente” (1979, p. XI). La perspectiva de ambos autores es radicalmente transnacional en el sentido de que el barroco les permite ir más allá de un canon literario nacional, e incluso transhistórico según permite compaginar un mito de origen con el arte contemporáneo, aunque cabe señalar que la concepción que tiene Fuentes del barroco es menos ontológica o esencialista que la de su predecesor cubano.

En la visión de Fuentes, el barroco se presenta como el corolario estético de una visión del mundo abierta, como una categoría idónea para describir una cultura plural conformada por múltiples principios conflictivos. En vez de elogiar la modernidad en su vertiente ilustrada como un proceso único, lineal y acumulativo que emana de Europa y se propaga hacia el resto del mundo, el barroco exalta la contingencia y la fragmentación que ponen en duda la legitimidad de las metanarrativas del Occidente. Al mismo tiempo, permite hacer un puente entre España y América Latina. Así, en “José Lezama Lima: cuerpo y palabra del barroco”, que integra *Valiente mundo nuevo* (1990), Fuentes mantiene que es precisamente el barroco el que demuestra en qué medida la fundación del Nuevo Mundo está entrelazada con las utopías del Viejo Mundo: “El barroco es uno de los nombres de nuestra fundación y la revela como un acto para siempre compartido entre Europa y América” (1990, p. 213). Lejos de ser melancólico, el barroco da cuerpo al sueño utópico. Inspirado por la teoría de Lezama Lima, Fuentes reafirma la persistencia del *ethos* barroco en América Latina –a pesar de las frecuentes revueltas políticas y los trastornos económicos–, así como el privilegio de la imaginación y la reinterpretación histórica por encima de toda lógica modernizadora orientada hacia el futuro:

Pero la figura del barroco sólo se vuelve plenamente identificable y comprensible, en nuestro tiempo, gracias a su inserción dentro del concepto de las eras imaginarias propuesto por Lezama Lima en *La expresión americana*. Nadie, como él, ha visto más claramente que, si bien nuestra his-

toria política puede ser considerada como una serie de fragmentaciones, la historia cultural presenta una continuidad llamativa. Aun cuando las pugnas políticas, en sí mismas fragmentarias, tratan de proyectar su propia ruptura en la vida cultural (negación del mundo indio por los españoles; negación de los mundos español, indio y mestizo por la modernidad independiente), el concepto de las eras imaginarias nos da la oportunidad de restaurar la continuidad que [...] siempre supo mantenerse [...] en el sincretismo, el barroco y la constancia de la cultura popular [...] [1990, pp. 214-215.]

Para Fuentes, el barroco es un estilo ineludible que resalta la continuidad cultural de América Latina con respecto a la Península ibérica. En varias ocasiones, Fuentes ha opuesto una modernidad “independiente” o “exclusiva”, basada en modelos occidentales, a una modernidad “inclusiva” que permite múltiples maneras de ser moderno.⁶ Es interesante notar que no se cansa de insistir en que las raíces del barroco europeo ya eran sincréticas. Consecuentemente, el barroco no se inscribe dentro de las tendencias antimodernas de la Contrarreforma, sino que se acerca a la idea lezamiana de la “contraconquista”. Es probable que el ensayo de Lezama Lima sobre la identidad latinoamericana titulado *La expresión americana* (1957) constituya el gozne entre estas dos concepciones del barroco. Fuentes, que ha leído tempranamente a Lezama Lima, ve el barroco también como una conciencia artística continental basada en un juego de ruptura y simbiosis, de fragmentación y unidad. En esta concepción, el barroco colonial encabeza la “contraconquista”. Pero contrariamente a Lezama, Fuentes insiste mucho en el barroco latinoamericano como una continuación de las múltiples confluencias y oríge-

6 Véase en particular *Nuevo tiempo mexicano* (1995, p. 123) y *Por un progreso incluyente*, donde Fuentes afirma lo siguiente: “El carácter policultural del país nos pide que no sacrifiquemos ningún aspecto de la gran creatividad acumulada por los mexicanos a lo largo de los siglos. Nuestra modernidad no puede ser ciega, puramente imitativa; simple acto reflejo. Debe ser una modernidad inclusiva, que admita las múltiples maneras de ser actuales” (1997, p. 123).

nes del barroco europeo, que termina a su vez por asociarse al nacimiento de la modernidad: “la contraconquista [...] no cancela, sino que extiende y potencia la cultura del occidente mediterráneo en América” (1990, p. 225).

En el capítulo “El Siglo de Oro” de *El espejo enterrado* (1992), Fuentes retoma el análisis de Michel Foucault de los juegos de espejo en *Las Meninas* de Velázquez y el *Quijote* de Cervantes, destacando la paradoja de que “Cervantes funda la novela moderna en la nación que con más ahínco rechaza la modernidad”, antes de añadir que “... si la modernidad se basa en múltiples puntos de vista, estos, a su vez, se basan en un principio de incertidumbre” (1992, p. 253). Fuentes sugiere pues que la modernidad comienza con un corte epistémico o cambio de paradigma, que se vincula con este “principio de incertidumbre” –el mismo principio que elabora en *Geografía de la novela* (1993) desde una perspectiva más posmoderna-.⁷ También evoca esta noción en el capítulo sobre “El barroco del Nuevo Mundo”, donde define el barroco europeo como “el arte de una sociedad mutante, de cambios inmensos agitándose detrás de la rígida máscara de la ortodoxia” (1992, p. 279). Esta definición amplia y positiva también se aplica al contexto latinoamericano, ya que el barroco del Nuevo Mundo siempre alberga identidades ambiguas atrapadas por la dominación colonial en un “arte de abundancia basado sobre la necesidad y el deseo; un arte de proliferaciones fundado

7 Este principio de incertidumbre formulado por el físico alemán Werner Karl Heisenberg es una de las piedras angulares del escepticismo posmoderno. Las implicaciones epistemológicas de este principio de la mecánica cuántica se tematizan también en la novela *Cristóbal Nonato* (1987), en la que el narrador evoca la figura del Heisenberg. En sus ensayos, Fuentes se refiere repetidas veces a este principio, sobre todo en sus textos sobre el *Quijote*, que considera un texto fundador de la modernidad, y en “Elogio del barroco”: “Esta violencia, esta incertidumbre, y esta desilusión, llevan a los grandes artistas de la época a establecer una tradición moderna, que es la de la narrativa, verbal o visual, indeterminada, abierta a múltiples puntos de vista, como en el *Quijote* o *Las Meninas*, supremas y acaso insuperables afirmaciones de la capacidad del arte para definir a la realidad, ya que no en términos de la política, en términos de la imaginación. Pues el barroco, como lo afirma Umberto Eco, es un asalto contra las jerarquías del privilegio fundado en un orden inmutable” (1993a, p. 392).

en la inseguridad, llenando rápidamente todos los vacíos de nuestra historia personal y social después de la Conquista con cualquier cosa que encontrarse a la mano” (1992, p. 281). El barroco es una defensa de la *diferencia*, que protege envolviéndola pero sin voluntad de asimilarla. Fuentes ve en el barroco una reacción constructiva y optimista contra el colapso de las utopías renacentistas, un arte revisionista de proliferaciones que llena los vacíos de la historia, un espejo en el que podemos contemplar nuestra identidad en constante transformación. Como refugio de las culturas conquistadas y escondite de los ídolos, el barroco es un arte heterogéneo y heterodoxo que integra elementos de la cultura popular o indígena y expresa una *diferencia* colonial, que paradójicamente también disimula. En otras palabras, el barroco es un componente clave para la construcción de una identidad cultural diferenciada en las Américas, sin por lo tanto desligarla por completo de los modelos colonizadores. Con todo, es obvio que la cultura barroca cuestiona la creencia en un solo sujeto universal (por definición masculino, blanco y europeo) al desenterrar la alteridad de la modernidad (el otro reprimido de la modernidad europea), pero al mismo tiempo la lectura de Fuentes deshace en parte la consecuencia subversiva para el centro colonizador. Efectivamente, la idea del barroco que avanza Fuentes no toma en consideración el barroco dogmático o estatal en Europa, ni mucho menos el barroquismo ideológicamente cargado que fue impuesto por el colonizador en las colonias, sino que lo aplica también al potencial subversivo del arte áureo español e incluso al arte contemporáneo. En esta visión, el discurso de la otra modernidad no fue monológico, sino que fue dialogado por el barroco tanto en Europa como en las Américas.

En el discurso “Elogio del barroco”, pronunciado en el acto de entrega del Premio Menéndez Pelayo en Santander, en 1992, Fuentes busca profundizar esta definición del barroco del Nuevo Mundo. Desde luego, no es casual que el autor insista tanto en el carácter herético y antidogmático del barroco en este texto que rinde homenaje al autor de la *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882). A pesar de califi-

carse como “fundador” (1993a, p. 408), el barroco revela la historia común de España y América Latina: “... la cultura del barroco como lazo de unión original de Europa y el Nuevo Mundo, el barroco como fundación de la cultura común de España y las Américas, y como amparo americano de los componentes étnicos de nuestra novedad” (1993a, p. 388). Es interesante observar que el barroco no sólo constituye una crítica de las grandes narrativas de la modernidad, sino que también es una de las manifestaciones de la modernidad, como señala Fuentes, que de por sí es conflictiva y dista de ser consistente. De este modo, el barroco puede entenderse como una negación de la modernidad ilustrada desde dentro de la modernidad:

Nuestras ciudades modernas, esforzándose por ser cosmopolitas e industrializadas, *no han superado las contradicciones del barroco*, sus extremos de necesidad disfrazados por un barniz de opulencia, el choque de sus componentes raciales y culturales, o la exigencia de crear una civilización a partir de esta energía y de estos contrastes nuestros de cada día. Muy bien: *nuestras conflictivas modernidades han puesto al día la continuidad del barroco*: la distancia entre ideales y realidades, el mundo transitivo de la gloria, y transido de dolor, la compensación sensual de las carencias materiales, y la compensación imaginativa de los fracasos históricos, que distinguieron al barroco europeo; más el refugio de la identidad multirracial y mestiza, la protección de la vulnerable realidad policultural, la salvación de los linajes y las paternidades amenazadas, propios del barroco de Nuevo Mundo. [1993a, p. 407; las cursivas son mías.]

A causa de la discrepancia entre el ideal utópico y la experiencia cotidiana de la realidad, Fuentes califica las sociedades contemporáneas de América Latina como “barrocas”, estableciendo una continuidad entre el barroco colonial y el “barrocanrol” de la cultura moderna (1993a, p. 407). La relevancia actual del barroco consiste, según Fuentes, en recordarnos la necesidad de las artes y de la imaginación para colmar el vacío

material (el *horror vacui* como mecanismo subyacente de la “abundancia de la pobreza”), las promesas de una sociedad multicultural,⁸ y la necesidad de una continuidad cultural más allá de los contratiempos políticos y las revueltas económicas. En otras palabras, la continuidad cultural en América Latina está asegurada por el barroco: “El barroco sigue siendo pertinente para nosotros porque su lección consiste en recordarnos que, igual que ayer, debemos darle respuesta cultural a nuestra vida diaria, económica y política” (1993a, p. 407). De manera similar, en la conferencia “Educar para el siglo xxi” (1998), Fuentes argumenta de modo convincente que el barroco permite salvar el abismo entre el pasado precolombino y el momento presente:

Cada etapa de nuestra historia continúa y enriquece el pasado, haciéndolo presente. La cultura colonial no es desechable por el hecho de serlo, ¿cómo va a serlo si constituye el puente barroco entre nuestros pretéritos indígenas, europeos y africanos, y nuestra modernidad? Ese núcleo de identidad que crean la poeta sor Juana Inés de la Cruz en México, el inca Garcilaso de la Vega y el arquitecto Kondori en el Perú, el escultor y arquitecto Aleijadinho en Brasil, nos permite entender la conexión entre la pirámide maya y el conjunto urbano moderno. [1998, p. XVIII.]

Por último, en su última colección de crítica literaria *La gran novela latinoamericana* (2011), Fuentes ve el barroco como un intento de reconciliar una serie de contradicciones: entre el humanismo renacentista y la

8 Esta es la paradoja constitutiva del barroco del Nuevo Mundo: se presenta como un arte de abundancia, que prácticamente se ahoga en su propia proliferación y, de manera simultánea, como un arte de los menesterosos que sólo poseen una imaginación desbordante y una voracidad intelectual: “... muchas de las lecciones del barroco resultan necesarias para unas sociedades que, como aquellas, deben aprender otra vez a vivir con el otro, el extraño, el hombre y la mujer de raza, credo y cultura diferentes, deben aprender a colmar los vacíos entre los ideales de la época y sus negaciones prácticas, y hacerlo con lo que el barroco tuvo en abundancia: la imaginación humana que transforma la experiencia en conocimiento y este, con suerte, en destino” (1993a, p. 389).

monarquía absolutista, entre la reforma y la contrarreforma, entre el puritanismo del Norte y la sensualidad del Sur, entre la conquista europea de América y la contraconquista indoafroamericana de Europa. Asimismo, gracias al barroco, la historia y la fantasía, la modernidad y la melancolía pierden su condición excluyente y dejan de ser antinomias. Mientras que el barroco europeo ofrece una escapatoria a un universo católico opresivo, el barroco del Nuevo Mundo es la gran válvula de escape del mundo colonial americano: “El barroco europeo salva al Sur católico de la continencia dogmática y le ofrece una salida voluptuosa. El barroco americano salva al mundo conquistado del silencio y le ofrece una salida sincrética y sensual” (2011, p. 58). A nivel poético, el barroco no se limita a una imitación servil de formas europeas, sino que procede a una deformación o un reciclaje creativo de estas formas:

... sustituir los lenguajes, dándole cabida, en el castellano, al silencio indígena y a la salmodia negra, a la cúpula de Quetzalcóatl con Cristo y de Tonantzin con Guadalupe. Parodia de la historia de vencedores y vencidos con máscaras blancas y sonrientes sobre rostros oscuros y tristes. Canibalizar y carnavalizar la historia, convirtiendo el dolor en fiesta, creando formas literarias y artísticas intrusas [...] [2011, p. 57].

Contrariamente a la tradición ilustrada de América Latina, que apuesta a olvidar el pasado indígena e hispano, el barroco devora otras culturas al incorporarlas. De ahí también la importancia de la mascarada y el tema de la canibalización de ideas y formas europeas por el subalterno a fin de marcar una diferencia. Además, la definición del barroco proporcionada por Fuentes promueve la reapropiación de diferentes culturas para crear algo nuevo y único sin caer en los modelos jerarquizados de modelo-copia y de centro-periferia. Al invocar el concepto bajtiniano de carnavalización, que busca describir la desacralización de modelos estéticos establecidos, y la idea de canibalismo tal como fue desarrollada por el modernista brasileño Oswald de Andrade en su *Manifiesto antro-*

pófago (1928), Fuentes propone un barroco lúdico y paródico que lleva a lo que ha llamado una “lectura multinarrativa más allá de Occidente” (Hernández, 1999, p. 185). En esta concepción, el barroco del Nuevo Mundo ya no se considera un mero estilo o tema eurocéntrico, sino una función dinámica y descolonizadora, una metáfora del proceso de formación y transformación permanente de la cultura latinoamericana.

4. CONCLUSIONES

De acuerdo con Walter Mignolo en *The Idea of Latin America* (2009, p. XIII), la modernidad es el nombre del proceso histórico en el que las naciones europeas empiezan su progreso hacia la hegemonía mundial. El descubrimiento de las Américas y el desarrollo del comercio triangular atlántico son en este sentido constitutivos de una modernidad que no se origina en la Ilustración europea, sino en el colonialismo temprano del siglo xvi. Mediante el barroco, Fuentes incluye lo que Mignolo llama “la cara oculta” o “el lado oscuro” de la modernidad, es decir, la experiencia colonial que surgió en la periferia de los imperios antiguos. En este sentido, el barroco puede verse como la resurgencia de una sensibilidad peculiar que había sido reprimida por las prácticas y las narrativas de una modernidad eurocéntrica. Al rastrear la genealogía de la modernidad latinoamericana, Fuentes articula una modernidad híbrida, específica del continente, a diferencia de una modernidad supuestamente “global” o “universal”. Para Fuentes, la cultura barroca de América Latina emerge precisamente en el choque de diferentes civilizaciones. Al integrar estas fuentes multiculturales, el barroco latinoamericano se desvía del prototipo metropolitano, dando lugar a una modernidad diferente del paradigma occidental. Además, la omni-inclusividad del barroco como estrategia contrahegemónica tanto en Europa como en América Latina impide a Fuentes caer en la trampa de proyectar una visión eurocéntrica sobre una realidad extranjera. Es precisamente esta capacidad integradora del barroco latinoamericano la que lleva a una

revisión crítica de la modernidad. Además, es preciso observar que el barroco es para Fuentes una respuesta fundamentalmente positiva, caracterizada por una apertura y un potencial constructivo. En más de una ocasión, Fuentes advirtió un desengaño no sólo en el abismo entre la utopía y la realidad histórica, sino también entre la imagen del buen salvaje y los horrores de la esclavitud, así como entre los viejos ídolos y la nueva religión. Todas estas distancias entre las promesas y las realidades del Renacimiento provocan un sentimiento desesperado de vacío que es finalmente llenado por un barroco utópico. Asimismo, el abismo entre engaño y desengaño, entre apariencia y realidad, entre una premodernidad indígena y una modernidad destructora de la diversidad es salvado por una obra barroca y prolífica que sincroniza y yuxtapone los tiempos y espacios culturales tanto de Europa como de las Américas. En fin, el arte paradójico del barroco tal como lo define Fuentes permite la coexistencia productiva de tensiones contradictorias –el principio barroco de la *coincidentia oppositorum* que no homogeneiza, ni suprime las diferencias– y desafía, por lo tanto, una concepción monolítica de la modernidad.

Fondo de la Investigación Científica de Flandes
Universidad de Lovaina

BIBLIOGRAFÍA

- CALABRESE, Omar. *L'età neobarocca*. Laterza, Bari, 1987.
- CARPENTIER, Alejo. “Lo barroco y lo real maravilloso” [1975], *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Plaza y Janés, Barcelona, 1987, pp. 103-119.
- BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Suhrkamp, Fráncfort/Main, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Editions de Minuit, París, 1988.
- DHONDT, Reindert. “Melancolía y ruina en *Constancia y otras novelas para vírgenes* de Carlos Fuentes”, Marco Kunz, Cristina Mondragón, Dolores

Phillipps-López (eds.). *Nuevas narrativas mexicanas*. Linkgua, Barcelona, 2012, pp. 9-22.

FUENTES, Carlos. "No creo que sea obligación del escritor engrosar las filas de los menesterosos", *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!* Núm. 640, México, 29 de septiembre, 1965, pp. II-VIII.

_____. *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, México, 1969.

_____. *Casa con dos puertas*. Joaquín Mortiz, México, 1970.

_____. *Tiempo mexicano*. Joaquín Mortiz, México, 1971.

_____. "Alejo Carpentier", Alejo Carpentier, *El Siglo de las Luces*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, pp. IX-XIX.

_____. "The Discovery of Mexico", *Granta*. Núm. 22, Londres, 1987, pp. 221-237.

_____. *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Mondadori, Madrid, 1989.

_____. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. FCE, México, 1990.

_____. "Foreword", Alejo Carpentier, *Baroque Concerto*. Trad. Asa Zatz. André Deutsch, Londres, 1991, pp. 11-19.

_____. *El espejo enterrado*. FCE, México, 1992.

_____. "Elogio del barroco", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. Núm. 69, Santander, 1993, pp. 387-410.

_____. *Geografía de la novela*. FCE, México, 1993.

_____. *Nuevo tiempo mexicano*. Aguilar, México, 1995.

_____. "Educar para el siglo XXI", Hernando Gómez Buendía (ed.), *Educación. La agenda del siglo XXI. Hacia un desarrollo humano*. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo/Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1998, pp. XVII-XXI.

_____. *Terra Nostra*. Seix Barral, Barcelona, 2003.

_____. *La gran novela latinoamericana*. Alfaguara, Madrid, 2011.

HATZFELD, Helmut. "El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII", *Revista de Filología Hispánica*. Núm. 3, Buenos Aires, 1941, pp. 9-23.

- HERNÁNDEZ, Jorge F. *Territorios del tiempo. Antología de entrevistas*. FCE, México, 1999.
- KAUP, Monika. "'The Future is Entirely Fabulous'. The Baroque Genealogy of Latin America's Modernity", *Modern Language Quarterly*. Vol. 68, núm. 2, Universidad de Washington, Seattle, 2007, pp. 221-241.
- KLEMPERER, Victor. "Gibt es eine Spanische Renaissance?", *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*. Vol. xvi, núm. 2, 1927, pp. 129-16.
- LESLIE WILLIAMS, Raymond. *The Writings of Carlos Fuentes*. University of Texas Press, Austin, 1996.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*. Ariel, Barcelona, 1975.
- MIGNOLO, Walter D. *The Idea of Latin America*. Blackwell, Malden/Oxford, 2005.
- MOSER, Walter. "Résurgences baroques", Joachim Küpper & Friedrich Wolfzettel (eds.). *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* Wilhelm Fink Verlag, München, 2000, pp. 655-680.
- NDALIANIS, Angela. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. MIT Press, Cambridge/Massachusetts, 2004.
- PHAF, Ineke. "Nation as the Concept of 'Democratic Otherness': Christopher Unborn and the Plea for Hybrid Cultures", Gisela Brinker-Gabler (ed.), *Encountering the Other(s). Studies in Literature, History, and Culture*. State University of New York Press, Albany, 2005.
- SCARPETTA, Guy. "Le baroque contre l'orthodoxie: Carlos Fuentes", *La règle du jeu*. Vol. 1, núm. 1, París, 1990, pp. 174-187.
- VAN DELDEN, Maarten (1998). *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Vanderbilt University Press, Nashville, 1998.
- . "Extremo Occidente: Carlos Fuentes y la tradición europea", Pol Popovic Karic (ed.), *Carlos Fuentes. Perspectivas críticas*. Siglo XXI/ITESM, México, 2002, pp. 79-94.
- WEISBACH, Werner. *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Cassirer, Berlín, 1921.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung d es Barockstils in Italien*. Ackermann, München, 1888.

EL ARTE DEL SUEÑO, EL SUEÑO DEL ARTE

FLORENCE OLIVIER

EN EL COMIENZO, NOS DICE SAN JUAN, era el Verbo, pero en el comienzo, nos dice *Terra Nostra*, también era el sueño. El primer verbo de la novela, conjugado en pasado, remite al origen de lo imaginario, al escenario del sueño donde uno, el animal, sueña con otro, su semejante: “Increíble el primer animal que soñó con otro animal” (1975, p. 13). Así se convida al lector, ese ser de ficción, a adentrarse, con la llave de los sueños en la mano, en el universo de los posibles, las mutaciones, las metamorfosis, las comunicaciones, las analogías para soñar la historia de España y la América española. La serie de prodigios enunciados en el primer párrafo, provisorios prodigios puesto que son las primeras manifestaciones de la evolución de las especies o la técnica de los hombres, se revela, ya en el segundo párrafo, como fruto del sueño de un tal Polo Febo. Los sueña en París el catorce de julio de 1999, en el umbral de un nuevo milenio, como nos enteramos poco después. Pero antes, el sueño deja aparecer a un monje razonador y a las imágenes siguen las palabras. Todo el relato de *Terra Nostra*, ya se sabe, puede entenderse como ese sueño que a las imágenes alía las palabras y los discursos, que de hecho, modela las imágenes con el verbo novelesco. En el apocalíptico desenlace de la novela, Polo Febo comprenderá que, como el Quijote, leyó sus propias aventuras; aceptará después que las vivió, franqueando por segunda vez y en sentido contrario la frontera entre ficción y realidad; por fin, mientras su última y portentosa metamorfosis lo funde en un ser andrógino con Celestina, atestiguará la realidad primera de su unión carnal con ella: eran dos, sí, *due in uno, uno in due*; y esa cumbre del erotismo y la vida no la pudo soñar.

Bajo el signo de la libertad onírica, del reino de la fantasía, es cómo *Terra Nostra* despliega sus mil y un cuentos en los que infunde vida a las

maravillas del arte, recogiendo el comentario que supuestamente agregó Goya a su famoso *Capricho 43*, “El sueño de la razón produce monstruos”. En él se precisa: “La fantasía, abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida a ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas” (Francisco de Goya, 1994 [1797], s/n).

La paradójica lógica de la fantasía, en términos goyescos, autoriza las metáforas y las analogías, las metamorfosis, las concreciones o superposiciones que rigen el mundo de *Terra Nostra*, dotando de calculada inestabilidad las identidades de los personajes, de las obras de arte, asimismo personajes, de las aventuras narradas, las voces que narran, los lugares y los tiempos.

El lacaniano Octave Mannoni también llama “fantasía” lo que se mueve y actúa en aquello que procura definir, retomando a Freud y a Lacan, como el Otro escenario o lo imaginario, esa parte del yo que accede a creer en lo increíble, aquella que actúa en “la agencia del sueño” o que, asimismo, en el teatro suscribe sin reparos el contrato de la ilusión cómica. Podrían ciertamente traducirse a términos freudianos –condensaciones y desplazamientos– los múltiples fenómenos de inestabilidad que alteran toda identidad en *Terra Nostra*. Pero sería traicionar los cálculos del Gran Arquitecto que duplica al Gran Fabulador que es el autor de la novela, artista dotado de imaginación y fantasía, y en ese sentido andrógino creador que se fecunda a sí mismo para la escritura, a imagen del ser andrógino que debería engendrar una nueva humanidad en la última visión de *Terra Nostra*.

Raymond Leslie Williams, por su parte, se interesa notablemente en el Gran Arquitecto y ve en *Terra Nostra* una composición compleja que se brinda como reflejo de los principios de la arquitectura “medieval, renacentista, neoclásica” de El Escorial, requerida por Felipe II como símbolo del poder imperial. Pero en la obra de Carlos Fuentes, el arte del contrapunto, la orquestación dialéctica de principios y códigos contradictorios subvierte la perfecta y sabia arquitectura de la composición al hospedar en ella a la loca de la casa, la fantasía onírica.

Si, en la novela, se supone *in fine* que el autor de la casi totalidad del relato de *Terra Nostra* sería el Cronista, un Cervantes de ficción, el género del Sueño quevediano abarca el conjunto de ese mismo relato, con la ambición, paralela a la crítica de la lectura que Carlos Fuentes subraya en el *Quijote*, de acomodar a personajes y lectores en esa posición privilegiada, paraíso e infierno del soñador, donde se es simultáneamente auditorio y teatro. En “La visita de los chistes”, uno de los *Sueños* de Quevedo, el narrador expone la naturaleza del sueño con la más amable y sencilla lucidez: “Entre estas demandas y respuestas fatigado y combatido (sospecho que fue cortesía de sueño piadoso más que natural) me quedé dormido. Luego que, desembarazada, el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a oscuras, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro” (Francisco de Quevedo, 1627). Tal concepción propiamente barroca, trátase de espectáculos, cuadros, ficción, en la que se ven subrayadas y abolidas las fronteras entre el objeto de la contemplación o la lectura y el espectador o el lector, es la que ilustra y maneja con profusión *Terra Nostra*, elogiando por la mediación de su propio barroco el barroco histórico, el arte nuevo que nace con la novedad del mundo en el Renacimiento. Y que nace asimismo con la novedad de la novela. Porque si *Terra Nostra* no quiere ni puede reescribir la letra del *Quijote* o reproducir su inicial revolución literaria, la novela se sueña a sí misma como nuevo avatar de la empresa cervantina, retornando desde la ficción al momento de la escritura de la novela de 1610 para abrirla a la virtualidad de su inexplorada dimensión americana a través de la reescritura fusionada de las crónicas de la conquista y los mitos mesoamericanos.

El sueño aliado a la razón, matriz o madre de las artes según Goya, halla bajo la pluma de Quevedo, en la novedad del discurso barroco, su metáfora en el teatro: el sueño, pretexto para una narración satírica, es *comedia*. Cuatro siglos después, Octave Mannoni piensa la ilusión cómica midiéndola con el patrón de la agencia del sueño, comentando a Cor-

neille, Shakespeare y Pirandello. Para el Otro escenario del sueño, en resumidas cuentas, el soñador es inconsciente director, espectador y actor desmultiplicado en personajes que se metamorfosean y se funden entre sí en unos espacios mutantes y en un tiempo que es el Tiempo absoluto. El *espectáculo* del sueño se caracteriza por su extrema plasticidad. Todo en él es cinético, y la sucesión de sus escenas y secuencias evoca un tercer género entre las mundanas realizaciones del teatro y el cine.

En la matriz onírica de su relato –el sueño de Polo Febo en París– *Terra Nostra* ejercita aquel arte de la plasticidad, engarzando a su antojo relatos primeros, segundos, terceros, etc., repitiéndolos como variaciones, convocando en la ficción algunas obras de arte del incipiente Renacimiento o el Siglo de Oro, reales o imaginarias, aptas para la metamorfosis, el viaje, la sustitución. Pero si las obras de arte acceden así a la condición plena de personajes, sus autores en la ficción, siempre sospechados de herejía, disimulados, delatores, enviados a galeras por el poder imperial del Señor del Escorial, disputan entre ellos de la audacia o la oportunidad de sus obras, llegando a desafiar de manera abierta la autoridad real y la del Santo Oficio. En el mundo inmóvil y limitado que Felipe anhela mantener, mundo del poder por derecho divino y de la verdad única de la inmaculada doctrina católica, mundo del lazo unívoco entre las palabras y las cosas, mundo de la representación plana, mundo cuya contradictoria hipérbole es El Escorial, ninguna novedad, ninguna extrañeza, ningún origen ni discurso distinto –y menos aun cuando es cercano– tiene derecho a existir. La defensa e ilustración que los propios artistas hacen de sus creaciones, las críticas que le dirige uno a la peligrosa ingenuidad del otro, sus parlamentos reunidos en la novela configuran un ensayo, teatralmente animado mediante debates y controversias, relatos, confesiones e hipótesis sobre la revolución cultural del siglo XVI.

Un ensayo que, ciertamente, recurre a los medios, lujosos, de la ficción. Sobra recordar que en su *Cervantes o la crítica de la lectura*, donde figura una bibliografía que el autor califica de “gemela” para este

ensayo y *Terra Nostra*, Carlos Fuentes desarrolla reflexiones explícitas y referenciadas sobre esta misma revolución cultural.

En la ficción, las obras de arte, las revelaciones que las conciernen, los comentarios acerca de las inspiraciones y secretas aspiraciones de sus autores, las lecturas, contemplaciones e interpretaciones que suscitan por parte de los demás –y ejemplarmente por parte de Felipe, el Señor– brindan a todas luces concreciones alegóricas y reflexivas sobre el ser mismo de *Terra Nostra*. La novela recurre a una estrategia por lo menos doble que lee de manera crítica la cultura del mundo nuevo, reinventándola; que modela una serie de analogías acerca del papel que en ella desempeñan las artes y asimismo las ciencias; que ilustra la correspondencia entre su propia identidad contemporánea y los vertiginosos descubrimientos de las posibilidades interpretativas de las artes renacentistas respecto de la llamada realidad, sea presente, pasada o por venir. Dentro del modo proteiforme de la ficción, las obras de arte no sólo resultan ser personajes u objetos de discursos inspirados o condenatorios. Los mundos de *Terra Nostra* en sus distintos visos: el viejo, el nuevo, el otro, están tejidos en las visiones de Signorelli, El Bosco, Velázquez; en las ficciones de Fernando de Rojas, Cervantes, Tirso de Molina, Quevedo, y sus herederos, devotos o sacrílegos, entre quienes el recién llegado es aquel autor que, habitado por todos ellos, interpreta, reanima y metamorfosea sus creaciones: Carlos Fuentes. Si se necesitan varias vidas para perfeccionar una personalidad, como lo repite en la ficción el estudiante en teología Ludovico, para crear *Terra Nostra*, ha de volverse a infundir vida a la historia del arte, de la literatura, del pensamiento del viejo mundo, a las crónicas de los conquistadores y los conquistados del nuevo mundo, a los mitos de Mesoamérica. Una vida en el relato del sueño. Una vida de sueño.

Entre los rasgos formales que la ficción pide prestados a la narración y el espectáculo oníricos, se hallan verdaderos efectos de condensación como la confección de figuras a partir de distintos personajes históricos –por ejemplo, un rey Felipe hecho de Carlos Quinto, Felipe II

y otros soberanos– y también a partir de obras de arte: los personajes de la corte española, directamente surgidos de *Las Meninas*, son corregidos por la punta de Alberto Gironella cuyos grabados ilustran la primera edición de *Terra Nostra*. Las obras de arte ficticias, por su parte, también son fruto de la condensación como el cuadro llamado de Orvieto, cuya descripción remite a varias obras de Signorelli pero que, en la fábula, resulta ser obra del ficticio miniaturista de la corte, Fray Julián, quien a su vez evoca al Velázquez real. El ensamblaje, imagen irónica de una condensación fallida, se declina de otro modo en el argumento con el episodio en el que la Señora, bruja y vampiresa, se esmera en infundirle vida a un nuevo y morboso Frankenstein, que elige como heredero, confeccionado con fines de magia negra a partir de los restos de distintos cadáveres de la dinastía real. Allí donde falla la magia –pues, en un primer momento, ni el refinamiento de los ingredientes ni la exactitud de las fórmulas le bastan a la Señora para darle vida a su composición– gana el arte. Una comicidad acentuadamente teatral sirve la narración del fracaso de la Señora, que las sirvientas Azucena y Lolilla relatan al examante rebelde de su ama, Don Juan, quien les regala gloriosos momentos de goce. Si la fábula quiere que la dinastía real, guardiana de la doctrina católica pese a verse contaminada por la brujería, se agote en la necrofilia, se ve magnificada y sublimada en el relato la insidiosa perturbación que introduce el arte de la pintura en la concepción de la realidad. La obra convida ahora a su espectador a comprometerse como sujeto de la contemplación y a dejar de ver cifrado en el lienzo o el fresco el orden revelado e inmutable de lo divino. Se narran así las aventuras de tal o cual obra en una serie de peripecias oníricas, fantásticas, teatrales.

Por ejemplo, las del llamado cuadro de Orvieto que, por sí solo, a través de su cinematismo y sus ulteriores metamorfosis, simboliza y condensa en el argumento las sucesivas evoluciones del arte pictórico desde los albores del siglo XVI hasta el siglo XVII y los siglos venideros. Situado en El Escorial en la cripta de la necrópolis, colgado encima del altar, ocu-

pa el lugar por antonomasia del arte sagrado que inspira el apasionado recogimiento del Señor. Aparece una primera vez hacia el principio del relato cuando Guzmán, el hidalgo arruinado, sotamontero e intrigante consejero de Felipe, contempla a escondidas al Señor quien a su vez contempla el cuadro. Implícitamente aprehendida por una doble mirada, la obra se ve puesta en perspectiva en una escena en la que merece una descripción dubitativa, en presente, al formularse Guzmán lo que imagina el Señor, perturbado por ella. Esta primera vista del cuadro deja traslucir su naturaleza algo insólita: desplazamiento de un tema religioso, la prédica de Cristo, en un espacio contemporáneo, una plaza italiana; supresión de un elemento esencial del código de representación de la figura divina –la aureola ha desaparecido; añadido de detalles realistas desprovistos de valor simbólico reconocido–. Hay más: unos episodios de la vida de Cristo según el Nuevo Testamento aparecen en tercer término, en unas escenas menudas deparadas por la fluidez de una perspectiva que convierte el espacio pintado de aquellas imágenes en tiempo distante. En esta secuencia del relato titulada “Todos mis pecados”, el cuadro se torna intermitente narrador de varios fragmentos, mientras otros pasajes relatan la historia del palacio en obras, y otros más las oraciones del Señor quien escruta las escenas que narra la pintura sin saber que lo están espiando. Si bien el relato recurre aquí a una tipografía propia de los parlamentos dramáticos, como “El cuadro:” o “El palacio:”, de un modo que recuerda la tragicomedia narrativa de la *Celestina*, no dialogan el cuadro y el palacio que aparecen como entidades contrarias: la obra pictórica se torna auténtico sujeto de discurso mientras el palacio sigue siendo objeto del relato. Una se anima con su relato, la otra permanece inanimada, según su vocación de austera necrópolis bajo cuyas ventanas se narra en este mismo capítulo que arde vivo en una hoguera el joven amante de la Señora: Miguel de la Vida, Mijail ben-Sama, Michah, libre efebo y símbolo de la España de la tres culturas.

La crítica identifica el llamado cuadro de Orvieto, en su primera aparición en *Terra Nostra*, a los frescos del *Apocalipsis* (1499-1502) que

pintó Luca Signorelli en la capilla San Brizio de la catedral de Orvieto. Se reconoce en él, en especial, *La predicazione dell' Anticristo*, donde las palabras del protagonista no provocan los efectos del amor por el prójimo sino los efectos demoniacos de la dispersión, visibles en las riñas de la escena. No obstante, sólo se trata de una entre las muchas referencias icónicas del cuadro ficticio que de inmediato obedece al principio y al efecto de la condensación: en las diminutas y distantes escenas que narran episodios de la vida de Cristo aparecen citadas otras obras de Signorelli. En cualquier caso, desde esta primera aparición activa del cuadro, la alusión al Anticristo en la imagen, misteriosa y por ello inquietante, que interroga al Señor, anuncia tanto la interpretación que merecerá más adelante la obra como la nueva identidad que cobrará. Contemplado de distinto modo por el Señor y, secretamente, por la Señora, tan escondida como Guzmán, así como por el perro del soberano, el cuadro sorprende al sotamontero mientras está espiando (p. 96). Así el lienzo sólo cobra vida y halla momentáneas identidades en su encuentro con sus múltiples espectadores en esta comedia de las miradas. El Señor interroga la incomprehensible expresión de aquel Cristo de ojos huidizos; la Señora, turbada y seducida, detiene su mirada en las nalgas de los hombres desnudos, de espaldas en el primer término. La subrepticia revolución del arte empieza en cuanto la obra, ambigua, establece su comercio con el hombre.

¡Y qué comercio! En otra secuencia cuyo título, “Vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil”, resume las aspiraciones que Felipe formula cual conjuro durante una pesadilla de la que cree haber escapado, el soberano sale en busca de consuelo espiritual y no logra hallarlo en el Cristo del cuadro. Intenta entonces subir los treinta y tres escalones de la escalera inconclusa que lleva de la cripta al llano mientras contempla sucesivas imágenes de su destino en un espejo de mano. Horrorizado por las visiones que le brinda el espejo, renuncia a salir del palacio y ora con fervor ante el lienzo para disipar sus dudas. Pero el cuadro se anima peligrosamente, voltean los personajes dándole la cara, lujuriosos y en-

sangrentados, mientras el espurio Cristo enseña su espalda donde aparece una cruz de roja carne, seña entonces desconocida por el rey aunque familiar para el lector, y de la que uno y otro terminarán enterándose que es la de las reencarnaciones de Agrippa Póstumo, según la maldición de Tiberio. El intercambio que sigue entre el Señor y la supuesta figura divina del lienzo, a quien injuria y flagela hasta ver correr su sangre, concluye con el insulto que Cristo le devuelve al soberano: “Y además, cabrón tú” (p. 163). Tal escena blasfematoria, ejemplarmente irónica y grave, acompañada con largos discursos de Felipe sobre el engaño demoníaco y la absoluta necesidad de la palabra verdadera y única de la revelación divina se funda en una como metalepsis –animación del cuadro, vida de sus figuras–, para prolongar en un efecto fantástico la anterior visión onírica, supuestamente abandonada en esta parte del episodio.

La escena de la flagelación de Cristo interpreta aquí un cuadro epónimo de Signorelli, cuyos poderosos cuerpos masculinos se prestan a una exaltación de su carga erótica en la ficción; la casi metalepsis que cifra la confusión entre el mundo pintado y el mundo donde se pinta, entre lo animado y lo inanimado, crea un doble sentido simbólico en cuanto a la relación entre la obra y el espectador: el Señor, presa de su creencia en lo unívoco, según la tradición medieval del arte sagrado, no tolera la ambigüedad de la escena pintada y, bajo el influjo de una seducción traumática, llega a hablar de hombre a hombre con aquel “Cristo”. La pesadilla del rey, cuyos deseos se verán burlados por la historia –el mundo es móvil e incluso existe uno nuevo– se prolonga en la vigilia, puesto que la pesadilla verdadera o pesadilla de lo verdadero es la inestabilidad de lo real, en tanto es este interpretable y ya no revelado, en tanto es un hecho de la percepción humana, lo que subraya el cuadro. De Signorelli, el *Cervantes o la crítica de la lectura* afirma que, asustado por los descubrimientos de su obra en la que un tiempo inasible lucha con un espacio expansivo, como el mismo universo, el pintor se vio obligado a transformar ese tiempo y ese espacio en aquellos de todo tiempo y todo espacio: el apocalipsis, el juicio final.

Se suceden luego las aventuras del cuadro de Orvieto, en un encarecimiento simbólico servido por el onirismo fantástico, que interpreta la historia de la pintura y a la vez escande el relato de *Terra Nostra*. Frente al cuadro, mientras lo interroga, es donde el Señor elige dictarle a Guzmán su primer testamento, serie de resúmenes de las más variadas doctrinas heréticas, incluidas las de los valdenses y los adamitas a quienes combatió, con las que ahora pone su fe a prueba incitando a su secretario a la duda. De nuevo, se torna teatral la escritura del capítulo al estilo híbrido del relato dramático de la *Celestina*, dándole la palabra ora al cuadro ora al espejo mágico, de modo que los propios personajes de las escenas pintadas del Evangelio relatan las versiones heréticas de su historia. El discurso herético *stricto sensu* que la ficción finge prestar a la obra de Signorelli remite obviamente al efecto de subversión que surten los “heréticos” descubrimientos y audacias pictóricas del artista, a los que la fábula agrega, como sabemos, los de Velázquez y la celeberrima *mise en abîme* de *Las Meninas*. El sueño del arte es, desde luego, el sueño del movimiento y la vida de los personajes, así fuesen sagrados, el de la ubicuidad de los espectadores y los sujetos pintados, del espacio y el tiempo pensados de nuevo por el hombre, de la ciencia nueva y la futura *Scienza nuova* de Vico. El sueño del arte es aquí lo que en la pintura se asemeja al cinematismo del sueño. Y también es, por supuesto, el “sueño” del humanismo.

Más adelante, la ironía del relato critica por partida doble el testamento que dictó el Señor: leído errónea y literalmente como una peligrosa urdimbre de herejías por el pintor y delator Fray Julián, es juzgado inocente y de torpe composición por el astrónomo y astrólogo del palacio –un Copérnico mestizado con Marsilio Ficino y Giordano Bruno–, que sólo discierne en el texto blasfemas dignas de la mejor tradición española y ensamblaje sin arte de relatos ensartados uno tras otro. El Señor, de quien se sabrá que pidió prestadas las historias heréticas de la vida de Cristo al genio poético del Cronista, las repitió con deleite pero sólo supo enhebrarlas con llaneza. Se subraya jocosamente aquí la dife-

rencia entre ensamblaje y condensación, entre consecución e interpolación de relatos, en honor al arte del *ahadit-novella* que inventa el Cronista y que recibe de la tradición mora los cuentos armados a modo de cajas chinas y los juegos de ilusión que, al disponerse entre uno y otro relato, les da la vuelta de tuerca que funda la crítica de la lectura: aquella en que un personaje de lector se sabe leído a su vez (p. 310).

También preside subrepticamente el cuadro de Orvieto, que no el soberano, la escena final del “Viejo Mundo”, primera parte del tríptico de *Terra Nostra*, que reúne a todos los personajes en la cripta y capilla donde los ha convocado el rey. Al igual que este, todos esperan la llegada del tambor travestido de la Dama Loca, la joven Celestina, y del Peregrino, cuyo relato de viaje se corresponde con la segunda parte de la novela, el “Nuevo Mundo”. La tercera parte, “El Otro Mundo”, esclarecerá la naturaleza onírica y mítica de aquel viaje, que dispone una deslumbrante condensación de los contrarios discursos sobre la Conquista y las cosmologías mesoamericanas. Titulado “Miradas”, este capítulo cuyo relato remeda un género tercero entre el teatro y el cine, en el que cada cual observa al objeto de sus secretos deseos y sus frustraciones, en el que la capilla es a un tiempo escenario, *set* y museo, narra, entre otros pensamientos, los del autor verdadero del cuadro, Fray Julián. Mientras, arrebatado al ver a tanta gente reunida bajo la mirada de su obra, el pintor vive ese momento como la inauguración de una muestra y sufre la tentación, enseguida rechazada, de revelar por fin que el autor del cuadro no es sino él mismo, el lienzo, vidente, registra la escena. El callado y enardecido monólogo de Fray Julián se hace ensayo crítico sobre la novedad de su arte, duplicando en la ficción el discurso sobre el arte del *Cervantes o la crítica de la lectura*:

Pobres ciegos: ¿no ven que mi Cristo ocupa una esquina del espacio escogido [...] pero que lo importante no es la ubicación central o excéntrica que deja de existir en cuanto el centro, estando en todas partes, no está en ninguna, sino la relación entre dos sustancias distintas, la humana y la divina, y que el puente de esta relación es la mirada? Ciegos, ciegos:

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. [...] y así, relacionado todo por la mirada, todo lo divino es humano y todo lo humano es divino, y la verdadera aureola, que a todos nimba, es la pálida y transparente luz, de nadie y de todos, que baña el espacio de la plaza: ciegos. [p. 343.]

La ficción agrega a esta auténtica revolución pictórica aquella que le presta al cuadro el poder de guardar visualmente la imagen de la corte y apropiársela, en una superposición de sus capas que sólo aparecerá en el relato mexicano de un manuscrito llegado del futuro y leído por el envejecido Señor, aislado en su palacio, ajeno a las aventuras de sus súbditos en aquel Nuevo Mundo anunciado cuya inexistencia se empeñó en decretar. Presente en el momento en que se hace inminente el relato del Peregrino, el cuadro o nuevo mundo del arte prefigura el sueño del Nuevo Mundo en el espacio, pero también encierra, cual espejo mágico o cámara clara de la memoria, esa imagen del Viejo Mundo que es la corte española. En el episodio de la lectura del manuscrito encontrado por el rey, situado hacia el final del relato, se cruzan en un quiasmo los tiempos pasados y futuros así como se intercambian los lugares de uno y otro mundo, contemplando el Nuevo la imagen del Viejo: en una humilde iglesia de la Sierra del Nayar es donde se encontrará el cuadro, firmado al fin por Fray Julián y cuyo Cristo –en quien se reconoce a sí mismo el joven restaurador que lo contempla– está ensuciado por la sangre de la antigua flagelación que le infligiera el soberano español. Debajo de esta primera capa, a modo de *pentimento*, aparece entonces el cuadro que escenifica la corte, condensado visual del *finale* del “Viejo Mundo”. Se reconoce aquí el anhelo de Carlos Fuentes por escribir la memoria del porvenir y el deseo del pasado, que no sólo se cumple en *Terra Nostra* sino en las ulteriores partes de su obra. Tal relación de la ficción con el tiempo de la historia, con los tiempos de la cultura, no deja de tener parentesco con aquella que el sueño mantiene con el tiempo.

La tercera parte de *Terra Nostra*, “El Otro Mundo”, recurre a un barroco vertiginoso, que mezcla relatos y los orquesta en variaciones, ora al modo explícito de largos sueños de los personajes –aquel del herejarca de Flandes, aquel de la Mancha–, ora al modo de aventuras que supuestamente no fueron soñadas, cuya distribución como cajas chinas surte, al reflejar tal o cual versión de un episodio a tal o cual otra, efectos de reducción, ampliaciones, anamorfosis. A ello no sólo se agregan condensaciones de la *Celestina*, el *Quijote* y el *Burlador de Sevilla* –obras que prestan sus personajes y argumentos a la fábula a la vez que son mencionadas y elogiadas por el estudiante Ludovico–, sino también sucesivas y gozosas revelaciones. Se desmienten mentirosas versiones narradas por uno u otro personaje en las primeras dos partes o se reanudan narraciones que habían quedado en suspenso. En “El Otro Mundo” se narra la escena en la que el Señor sorprende a Fray Julián, resuelto a viajar al prometedor Nuevo Mundo, mientras el pintor se adueña de su cuadro por arte de magia con ayuda de un espejo triangular. El flujo luminoso de las imágenes que atrae el espejo reproduce a la inversa un efecto de proyección cinematográfica asociado a un aparente fundido al negro. Enfrentándose por primera vez al soberano, el pintor se torna ardoroso defensor de su arte, incomprendido y mirado con desacierto en el Viejo Mundo:

—Mi arte no está firmado, Sire, y así, no representa una afirmación de mi necia individualidad, sino un acto de creación: reconcílianse en él la materia y el espíritu y ambos no sólo viven juntos, sino que, en realidad, viven. Y antes de este acto, no. Veis magia en lo nuevo, Señor. Yo sólo miro lo que da vida al inasible espíritu y la yerta materia: la imaginación. Y es esta la que cambia, ni el espíritu o la materia en sí, sino la manera de imaginar su unión. Mi cuadro ya ha estado aquí, en esta capilla. Ha sido visto. Y ha visto. Correspóndele ahora ver ser visto en otros lugares.

—¿Dónde, fraile?

—En el nuevo mundo, en la tierra virgen donde el conocimiento puede renacer, despojarse de la fijeza del icono y desplegarse infinitamente, sobre todos los espacios, hacia todos los tiempos.

—Candoroso amigo mío: el nuevo mundo no existe.

—Ya es demasiado tarde para decir eso, Señor. Existe, porque lo deseamos. Existe, porque lo imaginamos. Existe, porque lo necesitamos. Decir es desear. [p. 617.]

Si decir es desear, ¿cabe recordar que soñar es cumplir un deseo? Más aún que en los primeros dos lienzos del tríptico de *Terra Nostra*, en “El Otro Mundo”, aquel mundo tercero del sueño novelesco, se trabaja el material del relato de manera plástica. Estirado, extendido, recogido al modo del llamado material del sueño, se manifiesta en escenas en las que toda forma se torna mutable. El arte de la novela sueño alcanza entonces su más alto vuelo y lleva a su cumbre el sueño del arte, que reivindican, llaman y elogian los artistas –Fray Julián, Jerónimo El Bosco, aquí decapitado, el Cronista–, los sabios y los pensadores –Toribio, Valerio Camillo, Ludovico–. Para soñar las incumplidas posibilidades de la historia del mundo hispánico, *Terra Nostra* erotiza la historia del arte y el pensamiento. *Terra Nostra*, sabio teatro de la memoria, también es un sueño erótico, un arte de amar.

CERC, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES, Carlos. *Terra Nostra*. FCE, México, 1975.

———. *Cervantes o la crítica de la lectura*. Joaquín Mortiz, México, 1976.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina (comp.). *Carlos Fuentes desde la crítica*. Taurus, México, 2001.

- GOYA, Francisco de. *Los caprichos. Dibujos y aguafuertes*. Central Hispano/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, 1994.
- HERNÁNDEZ LÓPEZ, Ana María (ed.). *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes*. Ediciones Berramar/Mississippi State University, Madrid, 1990.
- IBSEN, Kristine. *Memoria y deseo. Carlos Fuentes y el pacto de la lectura*. Tierra Firme, FCE, México, 2003.
- OLIVIER, Florence. *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*. Biblioteca, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007.
- QUEVEDO, Francisco de. *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Esteban Liberós, a costa de Juan Sapera, Barcelona, 1627. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/sueños>
- WILLIAMS, Raymond Leslie. *Los escritos de Carlos Fuentes*. Lengua y Estudios Literarios, FCE, México, 1998.

LA CIUDAD QUE ES TODOS LOS TIEMPOS, VOZ Y REPRESENTACIÓN EN ALGUNOS CUENTOS DE CARLOS FUENTES

PEDRO ÁNGEL PALOU

UN NUEVO ESCRITOR ES UNA VOZ INAUDIBLE. Requiere de la mediación de otras voces para resonar. Muchas veces esa ayuda proviene de la crítica que *modula* ese tono que por novedoso nadie escucha. Muchas otras, en cambio, tal obertura a la novedad tonal proviene del escritor mismo. Es él quien se encarga de hacerse oír. El primer libro de Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (1954), irrumpe en la literatura mexicana con fuerza, pero produce un silencio atroz. No será sino con su novela *La región más transparente* (1958), publicada a los veintinueve años, que consiga ser escuchado, esta vez por propios y extraños.

Sin embargo, todo Fuentes está ya contenido en ese libro primigenio que fue saludado con espanto por la crítica, acusándolo injustamente de extranjerizante (no, curiosamente, por los temas, sino por el género de algunos de sus cuentos, el fantástico), como le había ocurrido décadas antes a los autores del grupo Contemporáneos. Ahora, entre muchos otros, fue Alfredo Hurtado¹ quien escribió: “libro de prosa bien cuidada: literatura evasiva y, por tanto, nada americana, aunque bastante elogiada por sus amigos. El autor no da un paso si no pone sus ojos en la decrepita literatura inglesa” (1956, p. 396). De hecho fue tanta la polémica que el libro generó que el propio Fuentes le escribió una carta en 1955 a Elena Poniatowska:

A mí me ha tocado el aguacero más estúpido, con una polémica en *El Nacional* que más bien parece lista de todos los adjetivos inimaginables.

1 Alfredo Hurtado, “Los Presentes”, *Estaciones*, núm. 3, otoño de 1956.

El joven McGregor, haciendo méritos para integrar algún Politburó totónaca, me declara “enemigo del pueblo”, “tránsfuga de la vida”, “plutócrata pseudo-intelectual aristocrático”, “títere de Octavio Paz”, “feroz subjetivo” y otras maravillas. La defensa (No lo hagas, compadre) personificada en el Dr. Montes i Bradley, me declara, por el contrario “friático”, “gracioso écuyère” y “pareológico” (no te preocupes: no aparecen en el diccionario). Lo bueno de todo esto es que el libro ya se agotó, y al fin de mes sacaremos la segunda edición (sólo tu tía Pita y yo). [1985, p. 16.]²

Los cuentos de los días enmascarados, se ha dicho muchas veces, mezclan lo fantástico con las formas realistas de la representación, están obsesionados con la historia de México pero de una forma que será la *marca* Fuentes, en el sentido de que para él en cada tiempo de México se encuentran, tensionados y tensionantes, todos los tiempos (el presente es pasado que chantajea y futuro que constriñe, utopía y memoria se dan la mano a cada instante, fracaso y anhelo jalonean uno a uno los pasos de sus personajes. Al juzgar de no mexicano a un libro cuyo título mismo está enraizado en el mundo prehispánico (los días enmascarados son los *nemontemi*, esos cinco días particulares en los que lo mejor era no hacer nada, pues su carácter nefando podía propiciar toda suerte de reveses, como los que le ocurrirán a Filiberto, el protagonista del cuento *favorito* del propio Fuentes, “Chac-Mool”). Pero no se trata sólo de la presencia del pasado prehispánico, sino de un diálogo fecundo con la historia formante del México contemporáneo, como ocurrirá en esa

2 Elena Poniatowska, “Carlos Fuentes”, *¡Ay vida, no me mereces!*, Joaquín Mortiz, México, 1985. El crítico al que se refiere Fuentes, Joaquín Sánchez McGregor, fue despiadado: “Los seis cuentos que componen *Los días enmascarados* revelan cierta ferocidad subjetiva, un alambicado afán de incomunicación claramente emparentados con la sensibilidad privativa de los círculos literarios “elegantes”. Se trata, no cabe duda, de los tránsfugas de la vida [su imaginación se] preocupa por reflejar las vivencias de la “secta” presidida por Octavio Paz. Por eso es una falsa imaginación, sectaria y esotérica. Sin embargo, su vacío intelectual es relativo. Tiene su mundo, a pesar de todo. Y este es el de una seudo aristocracia intelectual, tradicionalmente insulsa y anodina (1954, p. 12). Cfr. Joaquín Sánchez Macgregor, “En torno a un folleto”, *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El Nacional* (19 de diciembre de 1954).

pieza enigmática e intensa que es “Tlalocatzine en el jardín de Flandes”, donde el siglo XIX y la Intervención francesa –trasunto histórico que también ocupará *Aura*– son materia de especulación narrativa.

Volverá en *Cantar de ciegos* a ciertos temas recurrentes, como el doble y la mezcla de los tiempos y los espacios e insistirá en fotografiar de manera literaria esa ciudad que aún parece compacta. De la representación de la ciudad formada por barrios, pero provinciana en “Muñeca reina”: “Recorro la calle de este suburbio chato y gris. Las casas de un piso se suceden monótonamente, con sus largas ventanas enrejadas y sus portones de pintura descascarada. Apenas el rumor de ciertos oficios rompe la uniformidad del conjunto. El chirreo de un afilador aquí, el martilleo de un zapatero allá. En las cerradas laterales, juegan los niños del barrio. La música de un organillo llega a mis oídos, mezclada con las voces de las rondas”, a la franca descomposición de la ciudad, vuelta fragmento, ruina y despojo hay un paso. Pero la representación externa, arquitectónica –urbanística, incluso– cede el paso a la más importante a mi parecer, la de la psicología de los personajes que en este segundo libro de relatos adquirirá rasgos de madurez narrativa.

Entre ambos libros hay un lapso de diez años y los siguientes libros de Fuentes serán novelas. Seis para ser exactos, antes de volver al cuento o al relato. En 1981 Fuentes, sin embargo, intenta un procedimiento y un género distinto. Los relatos de *Agua quemada* (como después los de *Constancia y otras novelas para vírgenes*, 1989, y *El naranjo y los círculos del tiempo*, 1993) están íntimamente ligados. No se trata, como en los primeros dos libros a los que nos referíamos, de colecciones de cuentos, sino de libros concebidos como unidades.

En una entrevista a Silvia Lemus, Fuentes explica su génesis: “en cierto modo (era) una elegía, una oración fúnebre”³ a una novela, *La región más transparente*, y a la ciudad que es su principal personaje, el DF.

3 Recogida en Reina Roffé (ed.), *Espejo de escritores*, Ediciones del Norte, Hanover, 1985, p. 91.

¿Qué le ha pasado a la ciudad que así requiere ser contada, en forma de epitafio?, ¿cómo se ha transformado la voz que enuncia, fundacional: “Soy Ixca Cienfuegos y nací en México. En México no hay tragedia, sólo hay afrenta.” En esa oración inicial (que tanto nos recuerda al *Llámame Ishmael* de su querido Melville) no sólo hay un enunciado complejo e intenso sobre la realidad y el destino del país, Fuentes está estableciendo un proyecto literario. La novela de la afrenta, no de la tragedia. Se acabaron los destinos definidos de los personajes literarios, la violencia permea el discurso y los actos de forma insospechada. La afrenta es un esquema narrativo, no una ontología. Es el libro, debo decirlo desde ya, del *rencor del mestizo*. Pero aún no se puede expresar con todas las letras. Fuentes reconoce que el proyecto de unidad, de totalidad es engullido por la voracidad capitalista de la ciudad y su modernización exógena. Se han acabado –él mismo lo afirma en su *Valiente mundo nuevo*–, que se han acabado los *metarrelatos de liberación de la modernidad ilustrada*, como los llama Lyotard: “la incredulidad hacia las metanarrativas puede ser sustituida por la credulidad hacia las polinarrativas”, afirma.⁴

Fuentes se imaginó antes de darse cuenta de ese quiebre ineludible un espacio-tiempo que contuviera todos los México. Y decidió que la empresa, para entenderse, tenía que implicar el mestizaje de los tiempos y la orgía de los espacios. Inventó entonces un espacio-tiempo donde el presente es pasado y se dibuja como futuro y donde todos los lugares se cruzan: *Terra Nostra*. Proyecto elefantiásico que ya contiene su propia derrota. ¿No es *Terra Nostra* un espejo múltiple de *polinarrativas* sin centro?

En *La región más transparente* había esa ilusión de un centro encarnado en el mestizo, realidad biotipológica mexicana pero sobre todo proyecto de utopía en Vasconcelos y Reyes, dos de las figuras tutelares de la juventud de Fuentes. Ese *cronotopo* que es su México es caracterizado en su *Tiempo mexicano*, “el tiempo se vierte, indiferente a noso-

4 *Valiente mundo nuevo*, FCE, México, 1990, p. 25.

tros; nos defendemos de él invirtiéndolo, revirtiéndolo, divirtiéndolo, subvirtiéndolo, convirtiéndolo: la versión pura es atributo del tiempo puro, sin hombres; la reversión, la diversión, la inversión, la superversión y la conversión son respuesta humana, mácula del tiempo, corrupción de su limpia y fatal indiferencia. Escribir es combatir el tiempo a destiempo, a la intemperie cuando llueve, en un sótano cuando brilla el sol. Escribir es un contratiempo”. Pero existe aún, al escribir esa novela primera, la ilusión de que hay un tiempo que contiene todos los tiempos, que es el presente, capaz de revelar incluso el futuro.

En *Agua quemada* esa ilusión –y las otras, las metanarrativas– ha sido disuelta por la realidad del paisaje, la dispersión urbana –la imposibilidad de un centro– y por el desvanecimiento del proyecto mestizófilo. Ixca Cienfuegos ha muerto del todo o si permanece vivo lo hace como un espectro fantasmático, un remanente inexpugnable, reprimido, que amenaza con saltar a la yugular del país que se deshace entre la ruina, no en la región transparente sino en la palinodia del polvo que lo vuelve desierto.

Si en *La región* la novela puede dividirse en familias –que son clases, o clanes o calpullis–, la familia es también ya un proyecto fracaso en *Agua quemada*. En “El día de las madres”, las protagonistas, violadas, muertas, asesinadas, expulsadas, Clotilde, Evangelina, Manuela son también *moiras* (pensemos en los nombres, las *moiras* son también tres, Cloto, Láquesis y Átropos, es decir la que hila la trama de la vida, la que echa la suerte y la que hace que la vida deje de girar, la que corta ese hilo sutil que es el destino). El anciano general Vicente Vergara ya no es Artemio Cruz, tampoco: “Ya nadie sabía hacerle su café de olla, sabor de barro y piloncillo, de veras nadie, ni la pareja de criados del ingenio azucarero de Morelos. Hasta ellos bebían Nescafé” (p. 11). Ya no hay *grandeza mexicana*, sino vecindades, anillos de miseria, colonias no nombradas (y lo que no tiene nombre, escribe Fuentes, no tiene lugar); “se quebraron los signos / atl tlachinolli / se rompió / agua quemada”, escribe Paz en el segundo epígrafe elegido por Fuentes para su

cuarteto narrativo. Y si siguiésemos leyendo, las líneas subsecuentes del poeta son reveladoras: “No hay centro / plaza de congregación y consagración / no hay eje / dispersión de los años / desbandada de horizontes”.⁵

Mi primera lectura, el año de su aparición, de *Agua quemada* fue telúrica. Fuentes, sentía yo desde entonces sin poder explicarme la causa, deconstruía el mismo edificio que había labrado con tanto esmero en su obra anterior. La presencia de Rulfo era constante en cada página, particularmente en “El hijo de Andrés Aparicio”. Lo que entonces no podía entender es que esa destrucción ya estaba anunciada desde *Los días enmascarados*. Que en “Por boca de los dioses” el protagonista es asesinado por las fuerzas que las moiras de *Agua quemada* anuncian después, pues sin las máscaras civilizatorias “todos los trituraremos, todos quedarán desnudos, y no habrá más ropa que la piedra y la escama verde, la de pluma sangrante y ópalo de nervios”.⁶

Es la misma violencia de la afrenta que no osa en convertirse en tragedia en *La región*, y que Porfirio Díaz anunciaba al decir que Madero había desatado al tigre. La ilusión del mestizo como piedra de toque de una nueva era es rota por el capitalismo que niega cualquier avance real. Si los aztecas míticos vinieron de Aztlán a la tierra prometida, ahora, en cambio, los habitantes de las ciudades perdidas carecen de agencia: “La gente vino aquí por distracción, medio atarantada, sin saber por qué, porque peor es nada, porque este llano de matorrales enanos, hierbas cenizas y gobernadoras fue la frontera siguiente, después del barrio anterior que ese sí tuvo nombre. Aquí ni nombre ni desagüe y la luz eléctrica se la robaron de los postes, conectando los alambres de sus focos a la corriente pública. No le pusieron nombre porque se imaginaron que estaban allí de paso” (p. 454).

5 Octavio Paz, *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 601.

6 La cita es conspicua, México es “el monstruo de piedra labrada de un país inútil, impotente, bien mostrenco que sólo subsiste mientras las fuerzas del éxito ajeno quieran respetarlo... Disfraces de galilea, disfraces de Keynes, disfraces de Comte, disfraces de Fath y Marx; todos los trituraremos” (p. 69).

Aquí nos conviene hablar de su primera novela con un poco de calma, para provocar perspectiva. Cuando salió a la luz pública *La región más transparente*, Fernando Benítez escribió en *México en la cultura*: “Cualquiera que sea el destino del libro mexicano ya no le espera el miserable y caduco ninguno.” Cardoza y Aragón calificó a este libro inconformista como uno de los de mayor significación de los últimos años. Elena Garro señaló que el libro hablaba de un espíritu confuso que no se daba más que en Hispanoamérica. García Ascot, Carballo, todos hablaban y escribían de la novela. ¿Quién tuvo el valor para escribir páginas tan dolorosas, tan enfebrecidas y tremendas? Allí estaba, en primer término, una creación literaria, con fervor por lo suyo, sin señoritismo, decía Cardoza y Aragón, sin hipocresía, con furia. Y como resultado de este barullo, de este hito en nuestra historia cultural que hacía significar socialmente al escritor por primera vez, que le daba al escritor un lugar indiscutible que no tenía o no había sabido ganarse en una sociedad básicamente anticultural.

Después de la aparición de *La región más transparente*, Carlos Fuentes declaró:

En este libro se pueden notar fácilmente las influencias que tengo, hay mucho de tipo formal, evidente, de Dos Passos, de Joyce, de Faulkner, y están subrayadas como homenaje a esos autores. Pero quizá lo que más profundamente ha influido en mí es, en primer término, la lectura de la infancia; en mis sueños se siguen apareciendo Edmundo Dantés y el Abate Faria en las mazmorras del Castillo de If, el pirata Long John Silver con su pata de palo y su perico al hombro, Tom y Huck sobre una balsa en el Mississippi. Después el Siglo de Oro y por supuesto Shakespeare.

“Un tropel de caballos desbocados”: así definió, sucinta y certeramente, Elena Poniatowska, alguien que conoce bien a Carlos Fuentes, a partir de la aparición de *La región más transparente*, una obra llena de colores diversos, brillantes hasta la estridencia, llamativos y seductores, en la

cual el escritor maneja las ideas de progreso, cambio, actualidad, devenir, futuro, como si fueran otros tantos personajes.

Y, quizá, valga apuntar que los propios mexicanos hemos tenido una gran dificultad en leer a nuestro máximo novelista, sea por gazmoñería o por pura envidia no se ha podido valorar su excepcionalidad –*Aura* me sigue pareciendo una obra maestra, *Terra Nostra* en su propia megalomanía el gran fasto de nuestro barroco–, y su gran peso como renovación de la novela mexicana toda: *La región* y *La muerte de Artemio Cruz* no sólo clausuran una forma de hacer narrativa, no son sólo el signo de defunción del género –que Ibarquengoitia parodiará en *Los relámpagos de agosto*; son antes bien las dos grandes novelas de nuestra modernidad literaria: el que no voltee a verlas perecerá, inevitablemente, por ceguera.

Fuentes vive en el presente nervioso e inestable, a la vez triunfador e inseguro, de todas las nuevas olas, las vanguardias, los movimientos literarios o políticos más novedosos, no solamente está al corriente de estos nuevos movimientos, sino que asiste a su creación, contribuye a darles forma y sentido, Fuentes impone de inmediato su personalidad, sus ideas, su voz, su lenguaje –o los distintos lenguajes en que se desdobra a través de sus personajes–. Octavio Paz señaló al respecto:

El mundo no se presenta como realidad que hay que nombrar, sino como palabra que debemos descifrar. La divisa de Fuentes podría ser: dime cómo hablas y te diré quién eres. Los individuos, las clases sociales, las épocas históricas, las ciudades, los desiertos, son lenguajes: todas las lenguas que es la lengua hispanomexicana y otros idiomas más. Una enorme, gozosa, dolorosa, delirante materia verbal que podría hacer pensar en el barroquismo del *Paradiso* de José Lezama Lima, si es que el término barroco conviene a los escritores modernos.

Cronológicamente, *La región más transparente* es la primera novela de Carlos Fuentes, en ella la Ciudad de México ocupa el primer plano. El título es irónico, pero para reflejar la vida caótica, violenta y (a los ojos

de Fuentes) absurda de la capital, el relato se rompe, se fragmenta, se vuelve un rompecabezas gigantesco con miles de pedazos esparcidos, yuxtapuestos sin orden lógico ni cronológico. Novela-collage sin héroes, es la historia de un ser colectivo. El relato se hace picadillo, aquí puede estriar la influencia del Dos Passos de *Manhattan Transfer* o de la trilogía *USA*, para convertirse en un conjunto descabellado de canciones populares, de comunicados de prensa, de trozos de discursos, de anuncios luminosos, recreando las horas agitadas y violentas de la revolución de 1910 o el falso brillo de la dictadura de Porfirio Díaz.

En “este mundo donde el hombre sólo existe aplastado”, como escribió André Malraux acerca del universo faulkeriano, Fuentes distingue dos niveles de lectura: el primero, el más inmediatamente inteligible para el lector, es un vasto fresco crítico de la sociedad mexicana de los años cincuenta. Cierta número de personajes socialmente representativos –un banquero enriquecido por la revolución, su mujer advenediza que disimula sus orígenes plebeyos, una heredera arruinada, etc.– evolucionan en una ciudad donde, desmintiendo la leyenda (y el título del libro), la atmósfera está viciada y el sol ahogado. La pluma acerada de Fuentes penetra en la atmósfera sofocante de los barrios populares, en el mundo silencioso de los indios que vagan a los pies de los edificios ultramodernos, en la pajarera dicharachera y perfumada de la *dolce vita* de México, en los círculos de los negocios y la especulación.

En *Agua quemada*, en cambio, no hay esperanza alguna. Por eso el protagonista del cuento “El hijo de Andrés Aparicio” vive en la no-ciudad, en el cinturón de miseria, y no sólo carece de casa sino de lenguaje, de palabras. La afrenta ya no es lingüística, como con Ixca, está corporeizada. Es el cuerpo político sin espacio ni tiempo, desposeído. Pura rabia.

El lugar no tiene nombre y al protagonista las palabras siempre le han costado retharto. La palabra ya no nombra, ni bautiza, ni salva. No hay palabras, hay proyectos inconclusos de nación y de ciudad, de incorporación. Es el irreconciliable rencor del mestizo que cinematográficamente contará después *Amores perros*, Fuentes es siempre precursor.

Son los hijos inexistentes del aristócrata Federico Silva, que regresan a matarlo con una navaja, esos que él no quiere ver pero que están sentados en las calles con sus “ojos de resentimiento, los tigres enjaulados dentro de los cuerpos nerviosos”. Es como si en este libro la presencia de Rulfo le diera lugar, más bien, a José Revueltas y su visión miserable, infrahumana, del hombre, la afrenta se ha vuelto inevitable rencor, sed de venganza, como se ve en la arenga del militar a los gavilanes, trasunto de los *Halcones* de la masacre de 68:

Pues hoy se vengan, mis gavilancitos, nomás piensen en eso : hoy la calle donde tanto los jodieron, es de ustedes para joder a quien sea, no va a haber castigo, es como la conquista de México, el que ganó ganó y ya estuvo, hoy se me salen a la calle gavilancitos y se me vengan de cuanto jijo de su pelona los haya hecho sentirse gacho, de cuanto desprecio hayan sentido en sus pinches vidas, de cuanto insulto no pudieron contestar, de las cenas que no cenaron y de las viejas que no se cogieron, salen y se me desquitan del casero que les subió la renta y del buscapleitos que los desalojó de la vecindad y del matasanos que no quiso operar a su mamacita sin los cinco mil bolillos por delante, van a zurrarle a los hijos de sus explotadores, ¿ven?, los estudiantes son niños popis que también van a ser caseros, cagatintas y mediquillos como sus papis y ustedes nomás van a desquitarse, a pagar dolor con dolor, mi brigada de gavilanes [...] entren al humo, no le tengan miedo al humo, la ciudad está perdida en el humo. No tiene remedio. [p. 478.]⁷

7 Y aún más, porque como aprende Bernabé en la brigada de los gavilanes, la afrenta se multiplica por doquier, la clase es destino y no hay mestizaje que salve ya, ni educación, ni proyecto de nación. Pura venganza. “Lo que debes saber es que todos los días nace un millonario que va a querer que un día tú le protejas la vida, los escuincles, la laniza, las piedras. ¿Y sabes por qué Bernabé? Porque cada día también nacen mil cabrones como tú dispuestos a darle en la madre al rico que nació el mismo día que tú. Uno contra mil, Bernabé. No me digas que no es fácil escoger. Si nos quedamos donde nacimos, nos va a llevar la chingada. Más vale pasarnos con los que nos van a chingar, como que dos y dos son Dios, ¿no?”

Del Pedregal de San Ángel al viejo centro de la ciudad y de la plaza del metro Insurgentes a las barriadas y los cinturones de miseria. El desplazamiento abre un hueco, produce una herida en la piel de la ciudad y mutila la falsa unidad mestiza de sus hijos. Es la violencia impune la única herencia de la conquista y de la revolución maltrechas. Es la venganza el único derrotero.

Tufts University

LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ: ENTRE DESEO Y NOSTALGIA

DULCE MARÍA ZÚÑIGA

LA OBRA DE CARLOS FUENTES ES UN MAPA del complejo imaginario mexicano que incluye mitología, ontología, identificación y búsqueda. La escritura de Fuentes es un amplio mosaico cuyo diseño dibuja el movimiento de un deseo que pasa por lo cognoscitivo histórico, lo teológico, lo mágico, lo enciclopédico, lo filosófico. Una escritura que transfigura la realidad, una literatura con vocación visionaria. Cada uno de sus libros forma parte de una serie capaz de sugerir infinitas aproximaciones al mundo. Acróbata que reúne en su ejercicio inteligencia e imaginación.

Carlos Fuentes se propuso la tarea soberbia de abarcar la “Edad del Tiempo”. Su obra se reúne con aquellas que, de algún modo, han intentado clasificar lo inclasificable, medir lo inconmensurable e historiar lo inaprehensible: Balzac figuró su *Comedia humana*, Borges escribió la *Historia de la eternidad* y la *Historia Universal de la infamia*; Paolo Zellini aventuró una *Breve storia dell’infinito*, Fuentes rebasa los límites de lo imaginable y construye La Edad del Tiempo en diferentes capítulos-libros, que forman parte de un gran proyecto literario que, con afán totalizador, quiso agotar la historia, cuya materia es el tiempo. Este proyecto de escritura de Fuentes, se explicitó por vez primera en 1987, en las primeras páginas de *Cristóbal Nonato*, y se ha visto enriquecido con el paso de los años.

Carlos Fuentes es un escritor mexicano pero lo es no sólo por su pertenencia geográfica (aunque nació en Panamá), sino por ser uno de los pensadores que más conoció este país, que mejor lo estudió y verbalizó. México estuvo siempre en el centro de sus preocupaciones y exploraciones. Tal como lo señala él mismo en su ensayo *Valiente mundo*

nuevo (1990) a propósito de otros escritores, ha dado Nombre y Voz a México, por medio de la Memoria y el Deseo. Cada uno de sus libros, de ficción o de ensayo, explora alguna zona de la amplísima panoplia que constituye el *Ser mexicano*, le ha dado nombre y voz a toda la escala que compone la sinfonía mexicana.

El acto de la nominación es una de las principales vocaciones de la literatura. Para hacer que las cosas vivan, para volverlas presentes, es imprescindible nombrarlas. Mediante técnicas literarias antiguas y modernas, Fuentes da fuerza y consistencia, con pasión, a una tradición cultural en el México contemporáneo donde cohabitan indios herederos de culturas prehispánicas, ejecutivos de consorcios internacionales, mestizos de tantas razas, universitarios, analfabetas, narcotraficantes y desheredados, entre otros múltiples personajes. México en un mosaico, un calidoscopio de mitos y figuras. La historia nuestra le dio los principales elementos para desarrollar, con imaginación y audacia, textos que se han convertido en clásicos de la literatura mundial.

La región más transparente (1958) fue un acontecimiento en las letras de México, puso en escena a la ciudad más poblada del mundo, el Distrito Federal, una ciudad convulsiva con sus personajes míticos, arquetípicos y caricaturescos de los años cincuenta; es una novela que conjunta tradición con inventiva y renovación de estilos y formas de narrar.

Una de las novelas que, a mi juicio, mostró la maestría y la capacidad de síntesis de Fuentes es *La muerte de Artemio Cruz* (1962). El personaje, Artemio Cruz, tiene sangre india, negra y europea, y ojos verdes: resume en sí mismo la historia de México en su periodo más complejo, el episodio de los cambios radicales, la fundación del México nuevo. Artemio nace bajo el régimen de Porfirio Díaz, es un joven en las trincheras de la Revolución mexicana, su madurez transcurre en el vértigo posrevolucionario cuando las riquezas del país fueron repartidas entre los sobrevivientes, dispuestos a obedecer los mandatos de los presidentes en turno. Artemio se vuelve un hombre poderoso apoyado en la corrupción y la podredumbre de la nueva nación que no sabe muy bien –ni quiere aprender– cómo

governarse y se vende con facilidad a los extranjeros, no le importa ejercer la democracia que tanto había buscado desde la Independencia de la corona española, cien años antes, en 1810.

Fuentes ha opinado que la revolución de 1910 es el suceso clave de la historia mexicana moderna. Una conmoción económica, política, social y cultural; la afirmación de México como un país diversificado, que significó, también, el final de los disfraces y del afán de imitación de países como Francia y los Estados Unidos. La revolución reveló lo que era México: enfrentó a los mexicanos consigo mismos; transformó la imagen que el país tenía de sí mismo, y eso se manifestó no sólo en los sitios en que hubo lucha armada, también en la imaginación de los artistas, en la pintura, la poesía, la novela, el cine, la arquitectura...

La muerte de Artemio Cruz es una lección de historia, una narración que al tiempo que divierte por su estilo vertiginoso y complicado, enseña cómo fue el pasado para tratar de entender el presente.

La muerte de Artemio Cruz es probablemente la novela de Carlos Fuentes que ha recibido mayor atención de los lectores. Miles de páginas se han escrito, pero recuerdo una afirmación del crítico chileno Fernando Alegría, quien refirió: “En *La muerte de Artemio Cruz* hay páginas que, por su fuerza poética, no tienen igual en la literatura mexicana contemporánea” (Alegría, p. 19; 1966, p. 260). Es una narración compleja, cifrada, que sólo se entrega al lector después de cierto ejercicio de co-participación con el autor, con el narrador. José Emilio Pacheco, dos meses después de la aparición de la novela, afirmó en el suplemento *La cultura en México*:

Obra en sí valiosa e importante, no lo es menos por la renovación que significa, por los caminos que abre a la narrativa mexicana. Como, además, el libro manifiesta en todo momento la actitud política que Fuentes ha sostenido en un buen número de artículos, nadie pecaría de inteligente si dijese que tales razones explican el porqué una novela bastante más que considerable como esta ha tenido, salvando como siempre las excepciones, un reci-

bimiento hostil e incomprensivo por parte de la crítica [...] Creo que en el caso de *Artemio Cruz*, nuevamente, la sorpresa se ha transformado en indignación. Novela densa, compleja, en no pocos pasajes difícil de leer; novela que utiliza todos los registros de las últimas técnicas; novela, en fin, que a mayor abundamiento se arriesga a ser enjuiciada no por sus méritos literarios sino por sus ideas políticas, *La muerte de Artemio Cruz* merece, en todo caso, un intento –por humilde que sea– de comprensión. [1962, p. 19.]

Cuando revisamos la crítica que ha generado *La muerte de Artemio Cruz* notamos que lo más destacado de ella se refiere a la complejidad de la estructura narrativa de la novela, de la desestructuración temporal, de sus lecturas a la luz de la Historia política mexicana, de los movimientos sociales, del poder y la sujeción...

La estructura de la novela se rige en una lógica poética, fundada en la matemática discursiva (si se me permite el término). Se construye sobre un esquema que alterna varios planos espaciales, temporales, personales, que se oponen y a la vez se complementan. Cada una de las secuencias está diferenciada por una distintiva persona verbal: Yo, Tú, Él. En cada una de ellas tenemos una perspectiva diferente: conciencia, subconsciencia y memoria.

En su agonía, Artemio trata de reconquistar, por medio de la memoria, *sus* doce días definitivos, días que son en realidad doce opciones. Su biografía espiritual es más importante que su biografía biológica. Las negativas, las traiciones, las elecciones, las presiones a las que su espíritu se somete lo empujan al mundo de los objetos, en el cual él es un objeto más. En el tiempo presente de la novela, Artemio es un hombre sin libertad: la ha agotado a fuerza de elegir.

Fragmentos de intenso lirismo alternan con otros puramente narrativos, cada relato de estos doce días significativos del protagonista tiene valor propio y juntos adquieren unidad al encadenarse en la visión total de Artemio, la evolución histórico-social que atraviesa y articula. La tesitura poética (épica y lírica) de numerosas páginas rompe los pre-

ceptos de la novela tradicional que discurre linealmente y por capítulos ordenados según un razonamiento plano.

Artemio Cruz protagonista, se sitúa “entre el enigma y la transparencia”. Su novela es como su vida, dice Carlos Fuentes (1989, p. 21), las elecciones que descarta son parte de las que asume, como sucede en una partida de ajedrez: tanto las movidas realizadas como las descartadas impactan en el resultado del juego. Ese es el principio de composición de *La muerte de Artemio Cruz*.

Si tratamos de encontrar el linaje de Artemio Cruz en la novelística mexicana del siglo xx, vemos que sin duda su pariente más cercano es *Pedro Páramo*. Varias son las similitudes, aunque quizá las diferencias son igualmente importantes, estaremos de acuerdo, porque Rulfo es pura concentración y densidad, Fuentes es un discurrir amplio, recurrente múltiple e hiperbólico.

En ambas novelas la estructura narrativa sigue un lineamiento poético, des-estructurado formalmente, donde se alternan diversas voces, diversos puntos de vista: el tiempo pasado de la muerte con la narración en presente del narrador-protagonista “vivo”: Juan Preciado, más los monólogos de Pedro Páramo.

En las dos novelas los personajes centrales representan una encarnación del poder, del dinero y la tierra. Páramo y Cruz son poseedores, cada uno en su ámbito particular (el México rural del sur de Jalisco, de la transición de la revolución al ejido, en el caso del cacique Pedro Páramo), el México que va desde la vida en una hacienda veracruzana hasta el centro del poder político y económico del país, en la novela de Fuentes.

Tanto Pedro Páramo como Artemio Cruz tienen atributos que los distinguen como personajes poderosos, los “chingones”, capaces de imponer sus intereses por encima de los ajenos, o más bien, haciendo creer que sus intereses coinciden con los ajenos. Son atractivos y seductores, a la vez imponen respeto y temor. Pero en el fondo ambos son también personajes que viven en la nostalgia del objeto inalcanzable de sus deseos: el amor en sus diversas formas.

La nostalgia de Páramo por Susana San Juan permite al autor construir los pasajes más poéticos de la novela. Juan Rulfo escribió la novela del amor infecundo, del amor imposible para quien todo lo tiene, un poco como Calígula, que persigue la luna porque “es una de las cosas que no he podido tener”, en la imaginación de Albert Camus.

Artemio, por su parte, evoca las distintas formas de entrega amorosa que constituyen sus recuerdos más recurrentes, los recuerdos que elige llevar a su presente en la hora de la muerte, cuando ya no hay elección posible. En aparente desorden llegan las imágenes de los momentos cruciales.

No tiene sentido ordenar de forma cronológica los episodios de *Artemio Cruz* (la novela perdería todo valor poético); pero, con la intención de aclararnos la evolución del personaje, veamos no su recuerdo más antiguo, sino el primero, que llega a su memoria en su hora final: un día de 1903, cuando estaba a punto de cumplir 14 años.

El mulato Lunero había dispuesto en 1889 que el niño bastardo, hijo de su hermana Isabel y del amo Atanasio, debía vivir. Entre abandonar lo en el río como al personaje bíblico Moisés y quedarse con él, decide lo último. El tiempo con Lunero en la hacienda es el tiempo del origen, más poético y mítico que histórico. Es el primer recuerdo que se identifica con el amor (amor por Lunero, su salvador y educador, por el paisaje, el mar, el trabajo manual), un tiempo idílico incontaminado:

Y lo amaba –se dijo ahora el mulato de largos brazos, hincado junto a la corteza lijada–; lo amaba desde que corrieron a palos a su hermana Isabel Cruz y le entregaron al niño y Lunero le dio de comer en la choza con la leche de la cabra vieja que quedó del ganado de los Menchaca y le dibujó en el lodo aquellas letras que había aprendido de niño, cuando era mozo de los franceses en Veracruz y le enseñó a nadar, a distinguir y saborear las frutas, a manejar el machete, a fabricar las velas, a cantar canciones que eran traídas por el padre de Lunero de Santiago de Cuba [...] El niño también amaba a Lunero y no quería vivir sin él. Esas sombras perdidas del mundo –el señor Pedrito, la india Baracoa, la abuela– avanzaban

ahora hacia el frente con un perfil de navaja, a separarlo de Lunero. Lo extraño, lo separado de la vida común con el amigo eran ellos. Y esto era cuanto pensaba el niño y cuanto entendía. [p. 286.]

Ese primer día marcó en su historia la primera elección: entre matar o morir elige matar. Quita del camino al agente que pretende arrebatárle su felicidad: es inútil, el destino lo separa de Lunero. Es una pérdida. El muchacho emprende la ruta hacia México, lleno de ira, a la conquista del tiempo revolucionario.

Luego aparece el personaje Regina, que representa el amor carnal, el amor a lo femenino y el erotismo. Frases como las que siguen traducen ese sentimiento de profunda pertenencia al mundo, al su Otro femenino:

¿Cuándo es mayor la felicidad? Acarició el seno de Regina. Imaginar lo que será una nueva unión: la unión misma; la alegría fatigada del recuerdo y nuevamente el deseo pleno, aumentado por el amor, de un nuevo acto de amor: felicidad [...] reducidos al encuentro del mundo, a la semilla de la razón, a las dos voces que nombran en silencio, que adentro bautizan todas las cosas: adentro, cuando él piensa en todo menos en esto, piensa, cuenta las cosas, no piensa en nada, para que esto no se acabe: trata de llenarse la cabeza de mares y arenas, de frutos y vientos, de casas y bestias, de peces y siembras, para que esto no se acabe... [pp. 67-68.]

Regina y su cuerpo mismo son vistos como pasado relacionado con su presente (con ese presente de eternidad que es la hora de la muerte). Regina simboliza la autenticidad de los días auténticos, sin máscaras, de Artemio Cruz. Antes de su encuentro con ella él era sólo Cruz, el niño Cruz. Regina es quien lo nombra, quien le da su destino de guerrero de la estirpe de Artemisa.

Otro de sus amores es Catalina, su esposa por alianza. En el caso de Catalina se conjugan el interés económico con el amor. De algún modo la fuerza del sentimiento que “mueve al sol y a las otras estrellas”

redime al monstruo en que deviene Artemio Cruz, como producto de la historia. ¿Quién era este monstruo?; ¿quién era este hombre que todo lo sabía, que todo lo tomaba y que todo lo quebraba? (p. 55). Dice:

Sí, estoy vivo y a tu lado, aquí, porque dejé que otros murieran por mí. Te puedo hablar de los que murieron porque yo me lavé las manos y me encogí de hombros. Acéptame así, con estas culpas, y mírame como a un hombre que necesita... No me odies. Tenme misericordia, Catalina amada. Porque te quiero; pesa de un lado mis culpas y del otro mi amor y verás que mi amor es más grande... [p. 114.]

El jeroglífico de Artemio queda sin solución: no es posible regresar para tomar las alternativas pasadas. “Nunca has podido pensar en blanco y en negro, en buenos y en malos, en Dios y el Diablo: admite que siempre, aun cuando parecía lo contrario, has encontrado en lo negro el germen, el reflejo de su opuesto; tu propia crueldad, cuando has sido cruel, ¿no estaba teñida de cierta ternura?” (p. 33). Este fragmento forma parte de una reflexión del Tú de Artemio Cruz cuando se compara con los norteamericanos como modelos de moral maniquea. Esta escisión fundamental del personaje entre dos tiempos, en lucha permanente; la revolución y la traición, la juventud (belleza y voluntad de dominio) y la vejez (fealdad-asco-dolor) se concentran en él como individuo y como clase, como representante de un México dependiente, oscilante entre el pasado revolucionario y la revolución congelada del presente.

Esta oscilación entre el pasado y lo inaprensible del futuro, entre el origen y la utopía, nos lleva a pensar en el problema de la libertad, sus relaciones con el poder, la muerte, el amor. Artemio Cruz, como Pedro Páramo, es un personaje múltiple, que vive en la contradicción, dividido entre los extremos del amor-odio, la ambición por dominar y el amor por lo imposible.

En 1962, en el año de su aparición, José Emilio Pacheco lanzó al aire una apuesta cuando afirmó: “Un libro se defiende o se hunde por sí

solo. Y me atrevo a afirmar que *La muerte de Artemio Cruz* prevalecerá contra el silencio, contra la incompreensión que la ha rodeado.” Cincuenta años después vemos que la apuesta se ha ganado. La novela de Fuentes seguirá cifrando y descifrando a los lectores los enigmas y las máscaras humanos.

Universidad de Guadalajara

CARLOS FUENTES Y EL BARROCO. EL CASO DE ZONA SAGRADA

CRYSTAL CHEMRIS

ZONA SAGRADA, PUBLICADA EN 1967, es la primera incursión de Carlos Fuentes en la nueva novela mítica latinoamericana. El mismo Fuentes describe cómo la novela surge de nuevos campos de inspiración: “al inventar o recuperar una mitología, la novela se acerca cada vez más a la poesía y a la antropología” (Avellaneda, p. 247). El cine es también una influencia reconocida; la novela empezó como un guion en que iban a protagonizar María Félix y su hijo (Oviedo, p. 30). Fuentes señala a Buñuel como un modelo de mezclar lo lúdico y lo serio en la realización de su propia meta artística de “una politización del juego” (Rodríguez Monegal, p. 54). Sin embargo, la naturaleza experimental de la obra podría haber disminuido su atractivo. René Jara, entre otros, criticó la obra por caer en “un virtuosismo técnico que paraliza la vitalidad del mundo narrado” (p. 170).

Severo Sarduy, en su clásico ensayo escrito poco después de la publicación de *Zona sagrada*, “Un fetiche de cachemira gris perla” (1968), lee la obra como un drama edípico de madre e hijo: una estrella de cine, Claudia Nervo, emblema de México, y su hijo Guillermo, cuyo apodo es, significativamente, “Mito.” Una novela sobre el proceso de su propia composición, una parodia de entrecruzadas versiones de la *Odisea*, la obra, a su parecer, transforma las imágenes centrales en un juego de signos: la cara de la madre funciona como un *close-up* icónico, “un rostro tótem,” el espejo que le negaba a su hijo desde su propio narcisismo, mientras que este abrazaba su ropa como un fetiche, el cual, como cualquier otra figura de la obra, se vacía de trascendencia significativa.

La intervención temprana de Sarduy sienta los estudios críticos del futuro, de los cuales mencionaré dos que definen los polos de investiga-

ción.¹ Steven Boldy lee la novela como un *dizzying theatre of representation* que combina *bits and pieces from a pre-existing code into a new configuration*, como el “instance of the *bricolage*” que celebra Claude Lévi-Strauss (pp. 181, 183). Allí advierte la mezcla de referencias intertextuales cultas y populares, no sólo de obras literarias sino también de la cultura visual: cuadros, *pin-ups*, imágenes religiosas, frescos, películas (p. 181).

Para Boldy, este juego libre de cadenas de significación invertible y autorreferencial prolifera para formar una obra cuya dificultad –en el espíritu de Sontag y Robbe Grillet– resiste la interpretación. Por contraste, Suzanne Jill Levine elabora una lectura política, observando un

1 *Zona sagrada* ha atraído una serie de otros estudios críticos excelentes, principalmente de los años setenta. Estos incluyen, entre otros, acercamientos jungianos de Gloria Durán y Richard Callan, un análisis psicoanalítico/estructural más general de Frank Dauster, un estudio del tema de la metamorfosis en la novela de Nancy Gray Díaz, estudios dentro de la teoría del mito de A. O. Avellaneda y Phillip Kol-dewyn, además de tres lecturas elegantes del texto de Lanin A. Gyurko. También muy útil es un temprano homenaje que incluye la entrevista de Carlos Fuentes de Emir Rodríguez Monegal, además de una selección de ensayos sobre *Zona sagrada* de A. Brehil-Luna, Jaime López Sanz y Severo Sarduy. Que yo sepa, todavía no hay estudios que enfoquen *Zona sagrada* desde la teoría *queer*, los estudios de la sexualidad, o –para continuar el trabajo de Gyurko– de nuevos acercamientos desde la óptica de la teoría del cine contemporánea. Estos convergen en una lectura posible del campo literario de la novela, que incluya la constelación de *literati* e íconos de cine del círculo de Fuentes, y que vaya más allá de una valoración de la obra como sátira social poco disimulada, como implica el resumen de *LA Times* del impacto de la novela: “In his novella ‘Holy Place’, Carlos Fuentes created a character representing Félix as a dominating egoist. Fuentes was a close personal friend of Félix. But when the novella was published, Félix didn’t take kindly to his portrayal of her, and Fuentes has suffered her wrath ever since” (“Viva la Diva!”, 24 de julio de 2000). María Félix, que tenía reputación de bisexual, inspira un drama posterior de Fuentes, *Orquídeas a la luz de la luna* (analizado por Gyurko, que sí menciona *Zona sagrada* en ese estudio). El papel de Félix en una película que dramatiza la campaña de reforma educacional sugiere comparaciones con Gabriela Mistral, y la atracción que Félix sentía por los papeles femeninos no tradicionales, tales como Doña Bárbara o Catalina de Erauso (que ha estudiado Sherry Velasco) motiva la atención continuada al ícono del cine desde una perspectiva de la teoría *queer*. Los comentarios de Fuentes sobre el desarrollo de su propia sexualidad en *My Self with Others* (pp. 14, 21) proporciona algún material para contextualizar su elaboración del subtexto pornográfico de *Zona sagrada* (Sacher-Masoch, Sade) que discuto en este ensayo. El texto de Fuentes mantiene un diálogo ambivalente con Bataille y el Col-ège de Sociologie sobre sus ideas de un erotismo violento de lo sagrado, temas que son también factores en la obra de Paz y Pizarnik.

paralelo con *Pedro Páramo* en el topos de una odisea inconclusa –con un doble giro edípico– que señala el legado no resuelto de la Revolución mexicana. Para Levine, Claudia Nervo, que una vez protagonizó una soldadera, encarna la traición de la revolución; simboliza la falsa fachada de la cultura de consumo y el sometimiento económico de su pueblo a los Estados Unidos. Estas dos lecturas contrastantes nos regresan a la fórmula de Fuentes: “una politización del juego”.

El juego textual de *Zona sagrada* ha sido descrito someramente como barroco, pero a primera vista la obra no parece ser una novela neobarroca al estilo de lo que será, por ejemplo, *Terra Nostra*. No hay un hipertexto barroco obvio, ni una contextualización sustancial en la temprana modernidad.² Sin embargo, si se considera el texto a la luz de la definición de Sarduy de la forma barroca, articulada más sistemáticamente en su ensayo “El barroco y el neobarroco” (1972), *Zona sagrada* encaja de manera clara dentro de la etiqueta. Vacilo, no obstante, en aplicar una definición puramente formal del barroco, teniendo en cuenta el argumento de Francisco A. Ortega de que “The baroque preserves its recurring naming capacity in Latin America not because of what it positively signifies but because in its many misnomers it marks a field of struggle over the meaning and the legacies of our modernity” (p. 188). Con esta advertencia, procederé a dirigirme a los rasgos barrocos de *Zona sagrada*, primero en términos formales usando el vocabulario de Sarduy, pero luego también como parte de una problemática político-histórica. Al hacerlo, incluiré lo que se pudiera llamar casos de “precuelas” (*Celestina*, *Lazarillo*) y “secuelas” (modernismo, simbolismo) barrocas que comparten con *Zona sagrada* ciertas “gramas sintagmáticas”,

2 Nancy Díaz asocia el barroco con la mutabilidad y la decadencia en *Zona sagrada*, y caracteriza de manera específica el palacio en Madonna dei Monte pintado en la novela como “a Baroque labyrinth”, y el Distrito Federal como “heir to the Baroque essence of Italy and the late Renaissance” (p. 86). Samuel Arriarán comenta de forma breve *Zona sagrada* en su estudio del barroco y el neobarroco, señalando el “juego de inversiones” de la novela que él relaciona con el topos barroco del “mundo al revés” (p. 104), además de su “transgresión barroca” (p. 139).

para usar el término de Sarduy, o sea, un tipo de sintaxis o andamiaje que define una forma más sutil de intertextualidad.

Espero poder contextualizar esta exploración de las características barrocas de *Zona sagrada* dentro de un análisis del papel de la violencia y la política sexual como rasgos de la crisis de la modernidad. Para hacer esto, necesitaré primero referirme a lo que creo que es una fuente importante y todavía no reconocida, que yo sepa, de esta obra: la novela pionera del sadomasoquismo de Leopold von Sacher-Masoch, *La Venus de las pieles* (1870), tal como fue mediado por otro intertexto, *La metamorfosis* de Franz Kafka (1915, p. 18). Me baso en el descubrimiento de Mark M. Anderson del papel de *La Venus de las pieles* en el cuento de Kafka para exponer mis razones.

La metamorfosis de Kafka comienza con una descripción ekfrástica de un cuadro recortado de una revista y enmarcado: una dama con gorro y boa de pieles que levantaba “un amplio manguito, asimismo de piel, dentro del cual desaparecía todo su antebrazo”, un cuadro contra el cual Gregor, que se había despertado transformado en un monstruoso insecto, descansaba. En el texto de Kafka, Gregor “se apretó contra el cuadro, cuyo cristal lo sujetaba y le aliviaba el ardor de su vientre” (citado en Anderson, p. 124). Como lo destaca Anderson, Kafka toma la situación básica de *La Venus en pieles*, anunciada por el *visual cue* de la apariencia del cuadro, que sugiere de una manera juguetona la “vagina dentata”, y la introduce en el ambiente edípico de la vida familiar de Gregor (p. 125).

La novela de Sacher-Masoch incluye una escena parecida ante una foto de *La Venus de las pieles*, sirviendo así de modelo para la duplicación ekfrástica, con la pornografía funcionando como un fetiche visual. La foto representa a una mujer desnuda vestida de pieles, que juega con una fusta; su pie desnudo reposa sobre un hombre tendido ante ella, servilmente, como un perro. El hombre, en cuya cara se ve “una profunda tristeza y una devoción apasionada”, “alzaba hacia ella los ojos de un mártir, exaltado y ardiente” (p. 10). Aquí el uso de la imagería religio-

sa recuerda la observación de Catherine Marshall de que los vestigios del masoquismo asociado con el fervor religioso de la temprana modernidad reaparecen en las prácticas sexuales del sadomasoquismo moderno (pp. 115, 121).

Esto guarda una relación muy clara con el juego de las fronteras entre lo secular y lo sagrado en *Zona sagrada*. El final de la novela de Sacher Masoch influye asimismo en el de Fuentes, en la apariencia de la pareja masculina del ama, llamado Apolo (una fuente obvia para Giancarlo), quien emerge de la cama para azotar al protagonista masoquista. La degradación final de Mito, como ha señalado Charlene Helmuth, refleja *La metamorfosis* de Kafka en su transformación en un perro servil (p. 36).³

El uso de un subtexto pornográfico como un vehículo de la crítica social es tan viejo como la *Celestina* y el *Lazarillo* y tan moderno como la obra de Darío y Fuentes, ya que cada uno se vale de elementos de la degradación erótica dentro de una secularización de la religión en el arte. Relacionando estas precuelas y secuelas barrocas, me inspiró en el ensayo “Cervantes or the Critique of Reading” (1988), en el que Fuentes cuestiona la teleología fácil que asigne una fecha a la llegada de la modernidad española. A esto agrego que mientras que haya momentos capitales en el flujo y el reflujo del desarrollo combinado y desigual que constituye el terreno de la historia, su impacto en las letras no puede establecerse en una correspondencia sencilla o directa. No obstante, las figuras contradictorias asociadas con las coyunturas críticas de la modernidad hispana sí constituyen una suerte de gramática del barroco literario –para usar el término de Sarduy–, una gramática que podríamos trazar en una breve genealogía de obras que forman la herencia estructural de *Zona sagrada*. Me enfocaré, de nuevo, en un caso menos aparente de la taxonomía de Sarduy, que ilustra una sintaxis o un andamiaje semejante, sin demostrar necesariamente ejemplos abiertos de

3 Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese relacionan la metamorfosis de Mito con la “transformation of Quetzalcoatl in his humiliated form, forced to suffer wounds and insults in the other world and wearing the face of a dog” (Díaz, p. 85).

una intertextualidad directa, y me basaré en el consenso crítico actual de las obras en cuestión.

Roberto González Echevarría, con buenas razones, titula su investigación de la continuidad latinoamericana moderna del barroco literario español *Celestina's Brood (La prole de Celestina)*, ya que cree que la *Celestina* (1499), frecuentemente ubicada en el canon medieval, es uno de los grandes *literary myths* del Siglo de Oro español, de los que *opened the dark abyss of modernity* (pp. 31, 11). Los rasgos de la sintaxis barroca en la *Celestina* incluyen la incorporación paródica de la literatura previa,⁴ ambas clásica y europea, lo que viene a ser una degradación de la épica en su ambición a la inclusividad; escenificando los *topoi* literarios, en este caso los lugares comunes de la poesía del amor cortés,⁵ y un “nihilísimo axiológico” sombrío, para usar el término de Stephen Gilman, en su enumeración caótica y nivelización de una lista de eventos ambos personales y políticos.⁶ Lo que tiene más relevancia en *Zona sagrada* es el juego de las fronteras entre lo secular y lo sagrado, en su desfamiliarización del código del amor cortés por medio de su asociación con la prostitución. La sumisión masoquista del amante cortés,⁷ modelado en el culto de la Virgen, invirtió e impidió ver la degradación de la mujer en la sociedad feudal. En su crítica de la naturaleza comercial de toda relación

4 González Echevarría resume el consenso crítico sobre este punto: “It is also a work that eschews genres and styles, an amalgam of traditions, a hybrid of comedy, classical dialogue, tragedy and sentimental romance” (p. 11). Los elementos picarescos de la *Celestina* están incorporados en otro (y, aparentemente, también no reconocido) intertexto moderno: el *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos (1961). Esta relación es especialmente interesante, ya que ofrece una perspectiva transatlántica sobre el *impasse* de la modernidad en España, que en el contexto de la pobreza española bajo Franco impacta en una nación descrita por Martín-Santos como “un país que no es Europa” (p. 60). Otros paralelos importantes de notar son el uso de los mitos clásicos, el psicoanálisis y el tema de la castración.

5 González Echevarría, p. 16; cf. Stephen Gilman, *The Art of La Celestina*, p. 123.

6 Gilman, “Introducción”, pp. 14-15.

7 Véase Sanda Munjic para un estudio del masoquismo como una forma alternativa de la subjetividad masculina disponible a los poetas aristócratas, tales como Garcilaso, además del análisis del petrarquismo de Cynthia Marshall y el fenómeno de *self-shattering*.

sexual, la *Celestina* revela la hipocresía de la jerarquía social entera desde la perspectiva de un escritor converso enajenado.

Lazarillo de Tormes (c. 1554), escrito en la estela de la derrota de los comuneros y en el contexto de los debates dentro de la Iglesia sobre el problema de la nueva población de pobres urbanos, elabora asimismo la crítica social en la degradación del archivo de literatura sagrada y secular.⁸ Como *Zona sagrada*, el texto opera con base en lo que Edmond Cros llama una dinámica de inversiones interminables,⁹ una circulación de signos invertibles que es paralelo a la circulación de la labor humana, ahora reducida –como han observado los críticos de inspiración marxista– a una mercancía reemplazable en el mercado.¹⁰ Este fetichismo de la mercancía se asocia con la imaginaria eucarística en lo que se ve como una oculta pero dura crítica de los ciclos interminables de la prostitución y la corrupción protegidas por el clero, incluso el abuso sexual violento de los menores, tales como *Lazarillo* (Rabell, Ferro). La historia de *Lazarillo* imita la narrativa bíblica en su uso de la *figura* (Deyermond), anunciando con bombos y platillos el final desde el comienzo, en lo cual se podría ver un modelo culminante para Fuentes en el primer capítulo, titulado irónicamente “Happily Ever After”. En tal rebajamiento de la escatología cristiana, *Lazarillo de Tormes* parece una degradada y secularizada versión del topos del *peregrinatio vitae*, un viaje circular de frustración social e impase histórico.¹¹ Aquí *Zona sagrada* se conforma con su modelo de la temprana modernidad, dentro

8 Molho lo considera como una estética de la negación (*Introducción*, p. 58); Peter Dunn escribe: “We can find all the current exemplary models of writing, from confessional memoir to heroic fiction, being raided for ideologically encoded keywords, phrases, or negative strategies, with the purpose of composing a story and a self that negate them all” (p. 42). Véase mi artículo “Violence and Subjection” para una lista más detallada de los estudios críticos sobre el *Lazarillo*; la crítica sobre el tema del abuso sexual es extensa, y sólo me refiero a un par de los estudios más relevantes a mi argumento.

9 Cros usa el término *reversibilité de concepts* (p. 15).

10 Beverley, “Lazarillo”, p. 71; Rodríguez Puértolas, p. 160.

11 Como observa Dunn: “Nothing redemptive can be read into the circularity of its plot” (p. 42). Lázaro Carreter considera la narrativa “una peregrinación inútil” (p. 95).

de la grama sintagmática que describe Sarduy, la de la categoría “escritura/Odisea” anunciada negativamente, el *happy end* construido como “su apoteosis y simultáneamente su irrisión”.

Las obras más experimentales del barroco propiamente dicho continúan esta pauta. El *Quijote* de Cervantes (1605-1615) también ejemplifica la grama sintagmática de la “escritura/Odisea,” dividiéndose, repitiendo su propia estructura a una escala menor, creando dobles o miniaturas de sí mismo¹² y representando en escena su propio proceso de escritura. *Zona sagrada* imita esto en la narración autorreferencial de Mito, apoyándose en una versión apócrifa del mito de Ulises. La novela de Fuentes representa en escena un aspecto oscuro y rebajado de la locura de Don Quijote en la compulsión solipsista de Mito de ver el mundo enteramente a través de la mediación del arte (véase Gyurko, “Sacred and Profane”, p. 190). Una obra como las *Soledades* de Góngora es otro caso más. El poema representa un peregrinaje inconcluso, una degradación de la épica, en una *bricolage* de géneros clásicos y renacentistas, vaciados de su función canónica (Beverley, *Aspects*, p. 106; Collard, p. 102). Lo que es más significativo, logra esto dentro del marco de las imágenes introductorias y finales de las violaciones divinas clásicas, o sea, de la violencia sexual estetizada, emblemática de la conquista imperial (Chemris, “Violence, Eros”).

Mencionaré de manera breve el modernismo junto con el simbolismo como casos de secuelas barrocas. Sarduy ha señalado la representación de la “zona sagrada” de Mito como “una gruta rubendariana” que despliega una proliferación de artefactos culturales, “este cáncer barroco” (p. 31), y nota las referencias a la Salomé de Beardsley (p. 30). Boldy ha identificado otras citas tan ekfrásticas como literarias al arte decadente. Pero lo que encuentro como más llamativo de la incorporación que hace Fuentes del modernismo es la representación en escena, o la realización

12 Beverley identifica el fenómeno de *self-miniaturization* como una característica de el *Quijote* y las *Soledades* de Góngora (*Aspects*, p. 37). Tittler nota otro paralelo en el *leitmotif* de la locura expresada a través de la imaginería canina (p. 588).

irónica de la meta modernista y simbolista de una religión del arte, lo que Gyurko describe como el credo personal de Mito. La novela ironiza también la incorporación modernista del privilegio aristocrático de la esfera privada –al que se refiere en el diálogo sobre “el derecho de la pernada” (p. 115)– en un prostíbulo moderno, e implica una continuidad con el mundo bohemio de la sexualidad asociada con el simbolismo.

Dados la dedicatoria de la novela a Octavio Paz y los comentarios propios del autor sobre las fuentes para la nueva novela mítica, sospecho que Fuentes investiga en la narrativa la misma continuidad simbolista del barroco que Paz explora en la poesía; por ejemplo, en la representación de la poética solipsista de la *Muerte sin fin* de José Gorostiza, en la que la aspiración divina del poeta colapsa como una forma de regresión evolucionaria o embriónica. Aquí vemos una confluencia del antihumanismo moderno (que observa Boldy) con el miedo barroco de la pérdida del yo, simbolizado por Fuentes en los frescos más tempranos de Signorelli. Más obvio es la representación en *Zona sagrada* de la ambición del poeta simbolista de verse escribir, de observar su propio proceso creativo, descrito en la obsesión de Claudia por ver sus propias películas.¹³ Lanin A. Gyurko ha observado un aspecto indígena en la fascinación solipsista por su propia imagen de Claudia, asociándola con Tezcatlipoca, cuyo atributo era el espejo humeante (“Pseudo-Liberated Woman”, p. 30; cf. Durán, “*Holy Place*”, pp. 82-86).

Paz describe la estructura de *La muerte de Artemio Cruz* en términos que recuerdan la dinámica –y la crisis– de la estética simbolista, la evocación de las posibilidades de la palabra poética al borde de su propia negación. En la opinión de Paz, los seres varios del pasado de Cruz convergen de manera simultánea al momento de su muerte: “el viejo agonizante busca en su vida pasada el indicio de lo que es verdaderamente, ese momento inmaculado que le permitirá ver de cara a la muer-

13 Aquí también se podría considerar el impacto del cine en la técnica poética de Mallarmé (véase Wall-Romana).

te... Cruz muere indescifrado... su muerte nos enfrenta a otro jeroglífico, que es la suma de todo lo que fue –y su negación” (Giacoman, p. 19). Una dinámica parecida conforma *Zona sagrada*, en su barajar indeterminada de la posibilidad histórica, su “juego de naipes” que representa, de una manera enigmática, la cifra de un nuevo orden social. En su *bricolage* de mitos de derecho y justicia, que dialoga implícitamente con la herencia clásica de precursores tales como Alfonso Reyes, Gabriela Mistral y Federico García Lorca, Fuentes vuelve al barroco como un lugar desde el cual interroga los fracasos de la historia.

Esto me lleva a mi punto final, que es leer la incorporación del barroco en *Zona sagrada* en términos más que formales, como una cuestión política e histórica no resuelta. Suzanne Jill Levine tiene razón en destacar el legado de los conflictos políticos que subyace el juego de la *différance* de la novela; como sugiere, en el abuso de su hijo Claudia se porta como una macha castradora: “Al vengarse de la humillación impuesta por el machismo a la mujer mexicana, Claudia usa a los hombres, los empuja, los viola en un sentido simbólico (viola su dignidad), y los abandona –como el conquistador español violó al indígena, como el macho mexicano viola a la mujer” (pp. 627-628)–, lo que interpreto no como una ecuación literal sino como un comentario sobre el legado del colonialismo en la violencia psíquica contemporánea. Así, en la esfera privada, Claudia participa en la cadena de violencia sexual y comunal que vuelve a la conquista, repitiendo de esta manera la maldición del cuerpo político evocada por los mitos clásicos. Su crueldad continúa una violencia original que Francisco A. Ortega ha identificado con el barroco (p. 194), con sus repeticiones de un impase que define la crisis de la modernidad (Beverley, *Essays*, p. 12). Fuentes, en *El espejo enterrado* (1992), comenta la expresión sexual de la jerarquía social, el privilegio y el fervor religioso sobre el cuerpo de los sirvientes como un rasgo del colonialismo:

La crueldad sexual puede ejercerse fácilmente en sociedades de estrictas separaciones sociales, donde el compañero sexual puede ser fácilmente

reclutado (de entre las legiones de criados), el objeto del placer fácilmente desechado, y la impunidad disfrutada aunque practicada en lugares ocultos. Las ciudades de la Hispanoamérica colonial poseyeron todos estos atributos, con la dimensión añadida –impunidad, escondrijo– del mundo religioso del convento y el monasterio. [p. 261.]

Luego Fuentes refiere que las monjas coloniales hicieron que sus propias criadas las azotaran, y que los monjes y los sacerdotes disfrutaron de sufrimientos parecidos, viéndolos como compensación por los de Cristo en el Calvario (p. 262, citando a Benítez). El sadomasoquismo –y el sadismo directo– en *Zona sagrada* resuena con esta descripción de la historia de Fuentes. Quizás el ejemplo más llamativo de tal crueldad ritualizada en la esfera privada es la tortura horrorosa que inflinge Mito a sus perros para vengarse de su madre: negándoles comida; arrojándolos al tráfico, despanzurrados; amputándoles las colas y las patas para dejarlos desangrarse (p. 137). Entre los fantasmas de los perros heridos en su memoria la imagen de los “anos rojos” puede también sugerir el abuso sexual (p. 136). Al final de este capítulo breve, llamado “Esta es la verdad”, la escena pasa a una vista de la calle, y Mito recuerda a los niños que ocupan ese lugar de día: “esos pobrecitos que tratan de vender el último ejemplar de la *Extra* no han de ser niños, pero son la única vida de la calle, con las cabezas mal rapadas y los pies negros, descalzos, con una costra rosácea” (p. 138). La memoria de las imágenes de los pies negros y las costras rojas de la descripción de los perros del comienzo del capítulo se suman a las de los niños de la calle, al final, para hacer una proclama política sobre la crueldad de la sociedad poscolonial con los más vulnerables.¹⁴ En este caso, el título revela más que un efecto de la alienación: “Esta es la verdad.” Estas imágenes de la violencia destacan aquí con el exceso que entre el juego de signos comunican las “cica-

14 Aquí hago eco del argumento de John Beverley sobre los “Lazarillos” de las villas miserias de Latinoamérica como una continuación del impase de los orígenes del capitalismo hispano (véase “Lazarillo”, pp. 39-40).

trices escritas” (*written scars*) en la obra de Borges (Molloy, p. 46). Esto es el regreso “real” del barroco.¹⁵

University of Oregon

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Mark M. “Kafka and Sacher-Masoch”, Harold Bloom (ed.), *Franz Kafka’s The Metamorphosis*. Chelsea, Nueva York, 1988, pp. 117-133.
- ARRIARÁN, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra modernidad*. Ítaca, México, 2007.
- AVELLANEDA, A. O. “Mito y negación de la historia en *Zona sagrada* de Carlos Fuentes”, *Cuadernos Americanos*. Nueva época, núm. 175, UNAM, México, 1971, pp. 239-248.
- BEVERLEY, John. *Aspects of Góngora’s Soledades*. Purdue Monographs in Romance Literatures, núm. 1, Johns Benjamins, Ámsterdam, 1980.
- . *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish*. America Woodbridge, Tamesis, 2008.
- . “Lazarillo and Primitive Accumulation: Spain, Capitalism and the Modern Novel”, *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. Vol. 15, núm. 1, 1982, pp. 29-42.
- BOLDY, Stephen. “Towards *Zona sagrada*”, *INTI*. Núm. 45 (Primavera), 1995, pp. 181-195.
- BREHIL-LUNA, A. “Despliegue de mundos en ‘Zona sagrada’”. *Giacoman*, pp. 355-364.

15 Quisiera agradecer a Julio Ortega su bondad tanto como su generosidad intelectual y personal por incluir mi participación en el coloquio Carlos Fuentes Beyond Borders y por proponer los ensayos de Sarduy como el enfoque de este ensayo. Mi ensayo ilustra el concepto de Julio Ortega del barroco como una sintaxis que le provee a Fuentes de la oportunidad de expresar “la imposibilidad de concebir la nación como un contrato social,” “la imposibilidad de la nación en México” (comentarios orales, coloquio Carlos Fuentes Beyond Borders, Brown University, 8-9 de octubre de 2012). Relaciono esta imposibilidad a la idea de Francisco A. Ortega del barroco como un signo de las promesas incumplidas del pasado (p. 194).

- BRODY, Robert y Charles Rosman (eds.). *Carlos Fuentes. A Critical View*. University of Texas Press, Austin, 1982.
- CALLAN, Richard. "The Function of Myth and Analytical Psychology in *Zona sagrada*", *Kentucky Romance Quarterly*. Vol. 21, núm. 2, 1974, pp. 261-274.
- CHEMRIS, Crystal. "Violence and the Trajectory of Early Modern Subjection in *Lazarillo de Tormes*, *Fuenteovejuna* and the *Soledades*", *Symposium*. Vol. 64, núm. 2, 2010, pp. 105-125.
- . "Violence, Eros and Lyric Emotion in Góngora's *Soledades*", *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. 37, núm. 3, 2003, pp. 463-486.
- COLLARD, Andrée. *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*. Castalia, Madrid, 1971.
- CROS, Edmond. "Le folklore dans *Le Lazarillo de Tormes* : Nouvelle examen, problèmes méthodologiques", Edmond Cros y Antonio Gómez Moriana (eds.), *Lecture idéologique du Lazarillo de Tormes*. Université Paul Valéry, Montpellier, 1984, pp. 5-15.
- DAUSTER, Frank. "The Wounded Vision: *Aura*, *Zona sagrada*, and Cumpleaños". Brody y Rosman, pp. 106-120.
- DEYERMOND, A. D. *Lazarillo de Tormes: A Critical Guide*. Grant & Cutler and Tamesis, Londres, 1975.
- DÍAZ, Nancy Gray. *The Radical Self. Metamorphosis into Animal Form in Modern Latin American Narrative*. University of Missouri Press, Columbia, 1988.
- DUNN, Peter N. *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*. Cornell, Ítaca, 1993.
- DURÁN, Gloria. "Dolls and Puppets as Wish-Fulfillment Symbols in Carlos Fuentes". Brody y Rosman, pp. 173-183.
- . "Holy Place: The Consummate Witch", *The Archetypes of Carlos Fuentes. From Witch to Androgyne*. Archon, Hamden, 1980, pp. 75-96.
- FERRO, Margarita. "Perversión del aprendizaje violento en el Tratado 1º de *Lazarillo de Tormes*. La violencia como construcción-destrucción de un sujeto. Un ejemplo renacentista: *El Lazarillo de Tormes*. Tratado 1", *Especulo*. Núm. 23, 2003, pp. 1-6.

- FUENTES, Carlos. "Cervantes or the Critique of Reading". *Myself with Others*, pp. 49-71.
- . *El espejo enterrado. Reflexiones sobre España y América*. Alfabara, México, 2010.
- . *Myself with Others. Selected Essays*. Farrar, Nueva York, 1988.
- . *Zona sagrada*. Siglo XXI, México, 1992.
- GIACOMAN, Henry. *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretivas en torno a su obra*. Las Américas, Nueva York, 1971.
- GILMAN, Stephen. "Introduction", Dorothy S. Severin (ed.), *Fernando de Rojas, La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Alianza, Madrid, 1969, pp. 7-29.
- . *The Art of La Celestina*. University of Wisconsin Press, Madison, 1956.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Duke University Press, Durham, 1993.
- . "Cinematic Image and National Identity in Fuentes's *Orquídeas a la luz de la luna*", *Latin American Theatre Review*. Vol. 17, núm. 2, 1984, pp. 3-24.
- . "The Myths of Ulysses in Fuentes's 'Zona sagrada'", *Modern Language Review*. Vol. 69, núm. 2, 1974, pp. 316-324.
- . "The Pseudo-Liberated Woman in Fuentes's *Zona sagrada*", *Journal of Spanish Studies. Twentieth Century*. Vol. 3, núm. 1, 1975, pp. 17-43.
- . "The Sacred and the Profane in Fuentes's *Zona sagrada*", *Revista Hispánica Moderna*. Vol. 37, núm. 3, 1972-1973, pp. 188-209.
- HELMUTH, Charlene. *The Postmodern Fuentes*. Associated University Presses, Cranbury, 1997.
- JARA C., René. "El mito de la nueva novela hispanoamericana. A propósito de *La muerte de Artemio Cruz*". Giacomán, pp. 147-208.
- KAFKA, Franz. *The Metamorphosis*. Trad. Willa y Edwin Muir, Nahum N. Glitzen (ed.), *The Complete Stories*. Schocken, Nueva York, 1976, pp. 89-139.
- . *La metamorfosis*. Ciudad Seva.

- KAFKA, Franz. *La metamorfosis*. Biblioteca Virtual Antorcha.
- KOLDEWYN, Phillip. "Mediation and Regeneration in the Sacred Zones of Fiction: Carlos Fuentes and the Nature of Myth", *Journal of Latin American Lore*. Vol. 7, núm. 2, 1981, pp. 147-170.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Ariel, Barcelona, 1983.
- LEVINE, Suzanne Jill. "Zona sagrada. Una lectura mítica", *Revista Iberoamericana*. Vol. 40, núm. 89, 1974, pp. 615-628.
- LÓPEZ SANZ, Jaime. "Carlos Fuentes: Zona sagrada". Giacoman, pp. 377-384.
- MARSHALL, Cynthia. *The Shattering of the Self. Violence, Subjectivity and Early Modern Texts*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2002.
- MARTÍN-SANTOS, Luis. *Tiempo de silencio*. Seix Barral, Barcelona, 1978.
- MOLHO, Mauricio. *Introducción al pensamiento picaresco*. Anaya, Salamanca, 1972.
- MOLLOY, Sylvia. *Signs of Borges*. Trad. y adap. de Óscar Montero en colaboración con el autor. Duke University Press, Durham, 1994.
- MUNJIC, Sanda. "Patriarchal Love Discourse as a Model of Perversion: Violence and Psychoanalysis". University of California-Berkeley, Diss, 2004.
- ORTEGA, FRANCISCO A. "History of a Phantom", Sara Castro Klaren (ed.), *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Blackwell, Londres, 2008, pp. 182-196.
- OVIDO, José Luis. "Cara y sello de Carlos Fuentes", *Marcha*. 19 de enero de 1968, pp. 30-31.
- RABELL, Carmen R. "La confesión en jergonza del *Lazarillo de Tormes*", *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. 73, núm. 1, 1996, pp. 19-32.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Carlos Fuentes". Giacoman, pp. 23-66.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Literatura, Historia, Alienación*. Labor, Barcelona, 1976.
- SACHER-MASOCH, Leopold von. *La Venus de las pieles*. Trad. Jasper Funkee. Nemira, Granada, 2008.
- SARDUY, SEVERO. "El barroco y el neobarroco", Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), *Obra completa*. Galaxia Gutenberg, Madrid, 1999, pp. 1385-1404.

SARDUY, SEVERO. "Un fetiche de cachemira gris perla", *Escrito sobre un cuerpo*.
Op. cit., pp. 1138-1146.

———. *Obra completa*. Vol. 2. *Op. cit.*

TITTLER, Jonathan. "Cambio de zona/Piel sagrada: Transfiguration in Carlos Fuentes", *World Literature Today*. Vol. 57, núm. 4, 1983, pp. 585-590.

VELASCO, Sherry. *The Lieutenant Nun. Transgenderism, Lesbian Desire and Catalina de Erauso*. University of Texas Press, Austin, 2000.

"Viva la Diva!" *LA Times*. 24 de julio de 2000.

WALL-ROMANA, Christophe. "Mallarmé's Cinpoetics: The Poem Uncoiled by the Cinématographe, 1893-1898", *PMLA*. Vol. 120, núm. 1, 2005, pp. 128-147.

CRISTÓBAL NONATO: NOMBRE, UTOPIA Y FICCIÓN COLOMBINA

ENRIQUE E. CORTEZ

ESTE BREVE ARTÍCULO ANALIZA LA PRESENCIA de la utopía en la novela más distópica de Carlos Fuentes, *Cristóbal Nonato*. Antes que enfocarse en la anécdota de la destrucción del proyecto criollo de un México moderno, presente en las páginas de esta novela, mi análisis interroga el sentido de esta destrucción, algo que sólo resulta legible si se examina *Cristóbal Nonato* a partir de la tensión entre utopía y distopía que organiza el texto.¹ Pero mientras la utopía podría situarse en el nivel de algunos de los personajes, y en específico el principal, Cristóbal Nonato, la distopía se despliega como el mundo que espera el nacimiento del personaje no nacido, que frena todo comienzo utópico. Al final del texto, sin embargo, sostengo que Fuentes recupera la noción de lo utópico del descalabro distópico; y eso ocurre como una resemantización del nombre propio Cristóbal Colón.² Desde una perspectiva de las ficciones sobre el nombre Colón es importante situar el esfuerzo de Fuentes al inicio y al final de este ciclo. Es decir, como si su novela desplegara toda la historicidad de las consecuencias de los usos de este nombre —una historicidad que es la narración de un deterioro—, pero que en la novela de Fuentes logra volver a un cierto origen utópico que el nombre Colón retiene y que es potencial para imaginar el futuro, en este caso, de México.

1 La bibliografía que estudia la dimensión distópica del México de *Cristóbal Nonato* es amplia. De lo más reciente, destaca el capítulo que Miguel Lopez-Lozano dedica a la novela en *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares*.

2 La presencia de Colón en la novela ha sido ampliamente expuesta por Alicia Rivero-Potter, quien establece paralelos entre *Cristóbal Nonato* y el proceso de invención de América, en los términos de Edmundo O’Gorman. Desde esta perspectiva, para Rivero-Potter, el sentido de la novela es fundamentalmente utópico: “*Cristóbal Nonato* entertains the possibility that a Utopia may exist in Pacífica, which it describes as the New World of the New World” (p. 308).

La vida del navegante genovés, a falta de mejores pruebas para su origen, no ha sido un espacio carente de polémica.³ Desde las páginas del padre Bartolomé de las Casas que lo instalan como héroe de la cristiandad en América hasta la exaltada defensa del leal servidor –no apropiadamente reconocido– de sus majestades, en que se constituye su primera biografía a manos de Fernando, su hijo, la vida de Colón ha sido un espacio de argumentación: sobre lo providencial de su encuentro del Nuevo Mundo; como ejemplo de la ilegitimidad del ejercicio del poder imperial en menoscabo de sus “verdaderos” dueños, los conquistadores; o, desde una perspectiva más moderna, sobre el aniquilamiento de sus otros dueños, las poblaciones nativas, a las cuales el discurso colombino barbariza, esclaviza y extermina.

La plataforma donde estos diversos argumentos se han desarrollado incluyen textos históricos, filosóficos, de crítica literaria y, los más importantes para este ensayo, aquellos que se han producido como un discurso ficcional sobre el personaje Colón. Pero como nos recuerda Margarita Zamora tal figuración de un “discurso Colón” se instala también en los mismos textos “históricos” de Colón, los cuales, advierte, muestran la fuerte presencia del trabajo editorial del padre Las Casas, al punto que en varios pasajes del diario de a bordo de Colón la escritura colombina y la de Las Casas son una y la misma cosa. Dice Zamora: “Las Casas no sólo resume y parafrasea el enunciado colombino, sino que se inserta en el texto como nuevo sujeto de la escritura, imponiendo una retórica editorial que no podía haber existido en el texto original” (p. 29). De manera que la escritura sobre Colón no sólo se enfoca en sus textos, sino también en aquellos producidos sobre él.

3 La polémica sobre el origen natal de Colón es del todo actual, pues tiene consecuencias simbólicas en los discursos nacionalistas tanto de España como de Italia. Lo más reciente es el avance de un origen catalán-judío, y ha sido reactualizado por Estelle Izarry en su libro de 2009 *Christopher Columbus. The DNA of his Writings*, un análisis de la puntuación de los escritos de Colón, que según la autora se corresponden más con los usos catalanes de la época.

No es posible entender el lugar de *Cristóbal Nonato*, dentro de la ficción colombina, sin destacar el gesto que supuso la reescritura de Colón en el proyecto de rectificación biográfica que emprende Vicente Blasco Ibáñez. Sin el alcance crítico de la aproximación de Rubén Darío al tema, quien a propósito de las celebraciones del Cuarto Centenario en 1892 escribe en Madrid el poema “A Colón”, Blasco Ibáñez desestabiliza la imagen hasta ese entonces aceptada de Colón: la de un héroe cultural que lleva al mundo europeo (y se supone que también al americano) a un estado superior de civilización, ayudado por la Providencia, o como explicara Edmundo O’Gorman, por el sentido teleológico con que se concibe en el siglo XVIII la historia europea (p. 48). Pero mientras el poema de Darío cuestiona el devenir de la humanidad que se origina de la idea del acto extraordinario del Almirante, lo cierto es que su figura ejemplar se mantiene intacta en el poema como contrapunto del cuestionamiento que Darío pone en marcha contra su descendencia:

La cruz que nos llevaste padece mengua;

y tras encanalladas revoluciones,
la canalla escritora mancha la lengua
que escribieron Cervantes y Calderones.

Cristo va por las calles flaco y enclenque,
Barrabás tiene esclavos y charreteras,
y las tierras de Chibcha, Cuzco y Palenque
han visto engalonadas a las panteras.

Duelos, espanto, guerra, fiebre constante
en nuestra senda ha puesto la suerte triste:
¡Cristóforo Colombo, Pobre Almirante,
ruega a Dios por el mundo que descubriste!
[p. 19.]

La decadencia americana del siglo XIX, el fracaso republicano que sucedió a la euforia independentista, sienta un antecedente discursivo en el poema de Darío para el tratamiento de la humanidad americana, y más específicamente mexicana, que Fuentes explora en el siglo XX en *Cristóbal Nonato*. Pero si en el plano del contenido la ficción de Fuentes puede ser el equivalente del poema de Darío en su crítica del devenir político de lo americano, el cuestionamiento de Fuentes que tiene por escenario al siglo XX implica a la figura misma de Colón, algo que Darío no toca de manera directa, ya que Colón sirve al poeta como intermediario ante Dios, libre de responsabilidad histórica para con sus vástagos como se lee en los versos anteriores.

Al contrario de Darío, Blasco Ibáñez no está interesado en la prole de Colón –conquistadores, criollos y mestizos–, sino en Colón mismo. Sin el énfasis dramático con que el poeta nicaragüense se dirige al Almirante, el novelista valenciano revisa nuevamente la biografía de Colón para presentarlo, tanto a él como a su empresa, como un proceso más “humano”, despojándolo de la tropología heroica con que se le había exaltado. De manera que en términos de un discurso sobre la idea de Colón el sujeto, Blasco Ibáñez consiguió renovarlo como significante cultural, abriéndolo al complejo círculo de la interpretación. El Colón de Blasco Ibáñez, mediocre tanto en su conocimiento cartográfico como naval, está marcado por el destino social de la pobreza material. De allí su humanidad y su antiheroísmo. Una vez conseguido el relativo éxito de su primer viaje, el novelista lo presenta envanecido, ególatra, interesado sólo en adquirir títulos y hasta desleal con su tripulación. Esta situación de soberbia personal se contrasta en la narración con el aspecto real de sus logros, no muy significativos en términos materiales, y de allí la sensación para el lector de estar enfrentándose a una estafa, a la figura de Colón como un fraude historiográfico. Dice Blasco Ibáñez en el ensayo biográfico que cierra el libro: “Colón no fue ni sabio ni santo. Fue simplemente un hombre extraordinario, dotado de gran imaginación y firmísima voluntad, con alma de poeta y avaricias de

mercader [...] En resumen, un hombre de enormes cualidades y grandes defectos [...] que encontró un nuevo mundo sin saberlo nunca” (p. 367). Al margen de que muchas de las aseveraciones del novelista valenciano aparezcan ahora corregidas y hasta negadas por la historiografía colombina, lo fundamental, desde una perspectiva del discurso ficcional sobre Colón, fue que este tratamiento “desmitificador” de la figura del Almirante ha sido el modo recurrente en la ficción del siglo xx.

En efecto, para el lector familiarizado con la saga literaria sobre la figura de Colón, la representación de Blasco Ibáñez no resulta muy novedosa. Autores como Alejo Carpentier en *El arpa y la sombra* (1979), o Abel Posse en *Los perros del paraíso* (1983), han llevado al máximo las elaboraciones comenzadas por el escritor valenciano en cuanto a la humanidad del personaje. Y si, desde una perspectiva de las reelaboraciones biográficas a través de la ficción, escribir sobre Colón después de Carpentier y Posse resulta una tarea poco promisoría, la novela de Fuentes, *Cristóbal Nonato*, pone un límite y quizás un final a la saga colombina. Porque Fuentes, a diferencia de sus antecesores, no se ocupa de la anécdota biográfica del Almirante; lo que importa a Fuentes es algo más central: la cuestión del nombre propio. En el nombre, como ha señalado Jacques Rancière, se sostiene la posibilidad misma de lo histórico y, por consiguiente, la existencia de una ficción colombina. Después del intento de hacer de la historia una ciencia, predicando un riguroso análisis documental, el aprendizaje de geografía, estadística o demografía, Rancière constata que la narración histórica permanece allí, como una atribución de acciones o acontecimientos a sujetos con nombre propio: “la historia sólo es capaz, en última instancia, de una sola arquitectura, siempre la misma: una serie de acontecimientos ha sucedido a tal o cual sujeto” (p. 10). Esto, por supuesto, acerca a la narración histórica al espacio literario, lo cual es menos peligroso para Rancière que el intento de divorciar a la historia del lenguaje: “Lo propio de una historia es poder siempre tanto ser como no ser una historia [...] [porque] siempre es posible atribuir acontecimientos verídicos a sujetos de ficción o sustitu-

ción, y acontecimientos inciertos y ficticios a sujetos reales. La historia recreativa y la novela histórica se nutren en los pliegues de esta indeterminación” (p. 10). Lo apuntado por Rancière tiene consecuencias importantes para el análisis de *Cristóbal Nonato*, porque muestra que Fuentes no necesita ficcionalizar la biografía para escribir sobre Colón; lo que referimos como Cristóbal Colón es un conjunto de narraciones que conforman este nombre, produciendo un discurso con profundidad diacrónica, lo cual constituye en sí una historia. He aquí el hallazgo narrativo de Fuentes: se ha bastado con mencionar el nombre para actualizar los acontecimientos atribuidos a ese nombre.

Dentro del grupo de textos que componen el nombre Cristóbal Colón, quizá sea la novela de Carpentier la que mejor permita calibrar el alcance del logro de Fuentes. Mientras en *El arpa y la sombra* Carpentier aborda el mito del origen textual de la literatura latinoamericana, esto es, la propia escritura de Colón como un proceso de falseamiento, Fuentes está más interesado en la simbología del Almirante, sobre quien se funda la ficción estatal mexicana de un nuevo origen. Sin embargo, no se trata de procedimientos opuestos. Diría más bien que Fuentes retoma las significaciones del Almirante logradas por Carpentier allí donde este las deja, donde este concluye. Porque al lidiar con la persona biográfica que fue Colón (o con lo que se ha hecho de él diacrónicamente), Carpentier necesita leerlo haciendo (e inventando) genealogía: como el autor que se supone que fue a comienzos del siglo XVI y como nombre con utilidad política al comienzo del siglo XIX, allí cuando los nuevos países latinoamericanos se libraban del yugo político español y aspiraban a hacer lo mismo en términos religiosos con el Vaticano. Al considerar la abortada canonización de Colón en el ámbito de la Iglesia, Carpentier en cierto sentido explica su canonización en el espacio secular, que es de donde lo retoma Fuentes. Humano, demasiado humano, el destino de Colón para la pluma de Carpentier es un espacio de sombra fundador, porque de allí surge la textualidad americana: un discurso legitimador, o, como apuntaría años después Roberto González Eche-

varría, un mito de origen (o no-origen) que generará un archivo como espacio de reescritura, sustentado en la ideología de que es posible transmitir poder y conocimiento de las crónicas a las novelas del siglo xx (p. 18).

Cristóbal Nonato aborda el discurso colombino ya no como espacio de elaboración biográfica, sino como un momento consolidado del origen, en este caso, tanto de la reproducción del poder en México como de ese archivo en lo cultural. Fuentes lo retoma del discurso oficial, que lo ha convertido en efeméride, la más importantes de todas, y desmonta su trampa, devolviéndonoslo como lo que es: un nombre propio marcado por la arbitrariedad del poder:

SEPAN CUANTOS: El niño de sexo masculino que nazca precisamente a las 0:00 horas del día 12 de octubre de 1992 y cuyo nombre de familia, aparte del nombre de pila (seguramente, lo estimaremos bien, Cristóbal) más semejanzas guarde con el del Ilustre Navegante será proclamado HIJO PRÓDIGO DE LA PATRIA, su educación será proveída por la República y dentro de dieciocho años le serán entregadas las LLAVES DE LA REPÚBLICA, premio a su instalación, al cumplir los veintiún años, como REGENTE DE LA NACIÓN, con poderes de elección, sucesión y selección prácticamente omnímodos. De manera CIUDADANOS que si su apellido por pura casualidad es Colonia, Colombia, Columbiario, Colombo, Colombiano o Columbus, para no hablar de Colón, Colombo, Colomba, o Palomo, Palomares, Palomar o Santospirito, e incluso, ya de perdida, Genovese (¿quién sabe?, quizás ninguno de los anteriores y entonces A USTED YA SE LE HIZO) entonces óyeme ¡MACHO MEXICANO, EMBARAZA A TU SEÑORA, PERO YA! [pp. 11-12.]

Pero si el motivo principal de la novela parece una broma descabellada, su lógica, en cambio, es de lo más seria y estricta. Un concurso nacional que premie al primer nacido del 12 de octubre de 1992 como el hijo de la patria y heredero legítimo del poder hace que tal legitimidad descanse en lo arbitrario, lo sinsentido. Qué mejor nombre para narrar la

historia del despotismo institucional que el de Colón: no sólo su elaboración biográfica o la arbitrariedad de sus escritos, también su apropiación institucional durante siglos. Fuentes rescata el nombre de Colón de la lógica de la efeméride, que es la manera en que lo institucional fosiliza el carácter potencial de lo histórico, mostrando que en la historicidad de tal nombre se guarda una enseñanza y, por qué no, también una esperanza.

Por ello, no es casual que Fuentes haya publicado su novela sobre el Quinto Centenario en 1987. Al adelantarse a las celebraciones de 1992, la novela demuestra que el futuro, por lo menos el económico y político, no esconde misterio si se logra comprender la lógica que gobierna el poder institucional. En la novela, Fuentes no sólo analiza narrativamente el poder y su creación de ficciones estatales; el novelista, además de desmontar este poder, lo hace fracasar. Pero si en este fracaso se lee una distopía, como lo ha hecho buena parte de la crítica del libro durante los últimos veinticinco años, lo cierto es que tal distopía corresponde más al descalabro institucional, y a los personajes asociados a ello. No a Cristóbal, que contiene en el nombre también una posibilidad utópica.⁴

Puede que desde 2013 *Cristóbal Nonato* haya perdido su tensión futurista, pero no su gesto, su condición de reflexión desde la novela sobre el futuro no sólo mexicano, sino también latinoamericano. Porque al liberar a Colón de la efeméride, como hace Fuentes en este libro, el pequeño aún no nacido, también se libra de la lógica que este discurso implica como futuro. Por ello, con su nacimiento, Cristóbal Palomares tiene que olvidar.

4 Para Julio Ortega, en un temprano texto sobre esta novela, precisamente en el trabajo con el lenguaje es que Fuentes nos permite imaginar el futuro, porque el texto encierra “la propuesta radical de rehacer el porvenir con el lenguaje” (p. 49). Mientras Micheal Hardin especifica cómo ese lenguaje tiene una marca de sentido fundamental en el nombre del protagonista: “If everything is language and language is always already there, meaning preallocated for Cristóbal, then by his very name ‘Cristoforo’ –Christ bearer, or, according to the Gospel of St. John, ‘the Word’ bearer– he takes on the power and authority of universality and timelessness. Furthermore, the enigmatic signs and signature of Cristobal’s namesake, Colón, contain a surplus of signification, if one has knowledge of the codes which are inscribed” (p. 33).

La novela nos conduce desde el momento de su concepción hasta su nacimiento. Aquí es importante oponer concepción y nacimiento. La concepción aparece en el texto como un instante casi panóptico en que la voz de Nonato surge en el lenguaje (y todo lenguaje es una tradición) como un estallido de luz que ilumina pasado y presente, en un ir y venir vertiginoso. El nacimiento es, en cambio, un acabamiento; una manera de no ser, desde donde se inicia todo otra vez, desde donde el lenguaje puede comenzar otra vez. Aquí es posible situar la semilla utópica de la obra de Fuentes: si cada nueva vida representa la posibilidad de transformación del lenguaje, la novela renueva la palabra futuro. El nombre Cristóbal, recuperado de su fosilización por el poder estatal, adquiere en esa nueva posibilidad de lenguaje que será la vida de Cristóbal Palomares su sentido de promesa. Lo garantiza la condición de no nacido de Cristóbal, pero también la juventud de sus padres, el compromiso de estos últimos al final de la novela de quedarse en México, de comenzar de nuevo en el espacio americano, incluso si la Pacífica pareciera un espacio más utópico.

¿Cómo leer entonces a *Cristóbal Nonato* desde 2013, desde 2021? Creo que una clave nos la da el mismo Fuentes en su breve reflexión sobre otra efeméride, la del Bicentenario.⁵ En su “Epílogo transitorio en 2010”, texto que cierra la más reciente edición de *El espejo enterrado*, Fuentes ofrece de manera sintética su visión histórica de lo americano. Mas allá del balance histórico que convoca el Bicentenario, lo que interesa al escritor es encontrar respuestas para el presente. No se trata, como el título del texto en cuestión indica, de un epílogo definitivo. Al contrario, es transitorio, como énfasis de que el presente y su proyección futura son estados que se definen cada día. En *Cristóbal Nonato* tal proyección se logra gracias al nacimiento, que ocurre bajo la forma de una hecatombe del viejo mundo: un mundo que se instaló en los discursos oficiales como nuevo, pero que pronto envejeció, exhibiendo quizá

5 Para una lectura reciente del Bicentenario desde el campo literario, véase “El Bicentenario, una efeméride pendiente”, introducción a *Estar en el presente. Literatura y nación desde el Bicentenario*.

vicios aún más mezquinos que los de sus predecesores (tiranías tanto europeas como indígenas que la novela denuncia por igual). Pero si el lenguaje de lo literario en la novela *Cristóbal Nonato* dramatiza este envejecimiento, el análisis de *El espejo enterrado* establece un diagnóstico más distante. Lo que el mirador del Bicentenario permite a Fuentes es establecer una distinción: que el proceso de la cultura en América Latina tiene una lógica y un destino heterogéneo a los procesos políticos y económicos. Por ello, dice Fuentes en referencia a la cultura: “en Iberoamérica hemos hecho una cultura de la continuidad” (*El espejo*, p. 469). En cambio, cuando se refiere a los proyectos económicos y políticos que se han desarrollado históricamente en el continente, afirma que estos siempre se han instalado negando a otros que negaron a su vez a otros, instituyendo un círculo vicioso. Parafraseando a Octavio Paz, Fuentes afirma que el poder ha establecido, en cuanto a la economía y la política, una “in-cultura de la ruptura” (*El espejo*, p. 469).

¿Cómo identificar esa continuidad cultural tan central para pensar el futuro de América Latina en Fuentes? A partir de un reconocimiento: “La mitad de los latinoamericanos –doscientos millones de hombres y mujeres– tiene treinta años o menos. Toda propuesta viable –política, económica o cultural– tiene que tomar en cuenta este hecho sencillo, complejo e impresionante: el nuestro es un continente de jóvenes” (*El espejo*, pp. 472-473). Cristóbal Palomares, el nacido fuera de la ley que la efeméride del Quinto Centenario prescribía, cifra ese futuro.

Portland State University

BIBLIOGRAFÍA

- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. *En busca del Gran Kan*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
- CORTEZ, Enrique E., y Gwen Kirkpatrick (eds.). *Estar en el presente. Literatura y nación desde el Bicentenario*. Latinoamericana Editores/CELACP, Lima/Berkeley, 2012.

- DARÍO, Rubén. *El canto errante*. Pérez Villavicencio Editor, Madrid, 1907.
- FUENTES, Carlos. *Cristóbal Nonato*. Mondadori, Madrid, 1992.
- . *El espejo enterrado*. Alfaguara, México, 2010.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge UP, Nueva York, 1990.
- HARDIN, Michael. “The Language of the Fathers: The Conquering and Colonizing Tongue of *Cristóbal Nonato*”, *Chasqui*. Vol. 25, núm. 2, 1996, pp. 30-43.
- IZARRY, Estelle. *Christopher Columbus. The DNA of his Writings*. Ediciones Puerto, San Juan, P. R., 2009.
- LOPEZ-LOZANO, Miguel. *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares. Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*. Purdue UP, West Lafayette, 2008.
- O’GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. FCE, México, 2006.
- ORTEGA, Julio. “*Cristóbal Nonato*”, *Vuelta*. Núm. 139, México, 1988, pp. 46-49.
- RANCIÈRE, Jacques. *Los nombres de la historia. Una poética del saber*. Trad. Viviana Claudia Ackerman. Nueva Visión, Buenos Aires, 1993.
- RIVERO-POTTER, Alicia. “Columbus’ Legacy in *Cristóbal Nonato* by Carlos Fuentes”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 20, núm. 2, 1996, pp. 305-325.
- ZAMORA, Margarita. “‘Todas son palabras formales del Almirante’: Las Casas y el Diario de Colón”, *Hispanic Review*. Vol. 57, núm. 1, 1989, pp. 25-41.

FUENTES Y BUÑUEL: UN JUEGO DE DOBLES EN EL ESPEJO DEL SURREALISMO

MONIQUE PLAA

EN EL ÚLTIMO CAPÍTULO DEL LIBRO que dedican al surrealismo, Béhar y Carassou se centran especialmente en el cine. Señalan que la primera generación de los surrealistas nació en el mismo momento que el cine, y así es posible “sin exagerar afirmar que el surrealismo tiene la misma edad que el cine”.¹ Ya en 1924, en *El manifiesto del surrealismo*, André Breton escribía: “Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, mediante el cual se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, sin ningún control ejercido por la razón, fuera de cualquier preocupación estética o moral.”² Desde un principio esta definición fundadora revela las profundas afinidades que existen entre el cine y los surrealistas de la primera generación. Breton y su grupo, aficionados revoltosos al cine, exigen de las películas que los mantengan en un estado de distracción y les ofrezcan imágenes a las cuales asociarán libremente sus fantasmas.³ La llegada del cine hablado limitaría un tanto esa anhelada libertad y tuvo como consecuencia que la mayor parte de los surrealistas se apartara del cine.

La obra de Carlos Fuentes es un constante diálogo con todas las formas de arte y naturalmente mantiene con esa forma de fabricar mitos que es el cine vínculos múltiples y constantes, como ya lo señaló la crítica. Diversos artículos han puesto en evidencia las relaciones que existen entre *La muerte de Artemio Cruz* y *Citizen Kane*, entre *Cambio de piel* y *El*

1 Henri Béhar y Michel Carassou, *Le surréalisme*, Le livre de Poche, París, 1984, p. 447.

2 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Gallimard, París, 1972, p. 37.

3 Henri Béhar y Michel Carassou, *op. cit.*, p. 447.

gabinete del doctor Caligari, y han destacado las peculiaridades de *Zona sagrada* que Carlos Fuentes escribe en 1967. En esta novela, la avasalladora seducción de una estrella de cine está puesta en escena por su admirador más entusiasta, su mismo hijo. La sutil batalla que libran madre e hijo, Jocasta y Oedipo, con su soterrada maraña de deseos, prohibiciones y obsesiones fetichistas, basta para despertar nuestra memoria del cine de Buñuel. Y, en efecto, Buñuel encabeza la larga lista de agradecimientos de *Terra Nostra*. En *Terra Nostra* Fuentes crea un personaje, Ludovico, que lleva bajo una forma antigua el mismo nombre que el cineasta. A este personaje Fuentes le atribuye rasgos físicos y biográficos que para el lector evocan necesariamente a Buñuel. Ludovico es “una inteligencia rebelde” que piensa y critica la fe, piensa y critica la razón y, doble del Rey, el personaje principal de *Terra Nostra*, Ludovico, es el soporte de un pensamiento crítico del poder. Carlos Fuentes declaró que el cine de Buñuel (así como el de Wells y de Von Stroheim) le había permitido plantear el problema de la liberación simultánea de lo real en la ficción, lo que da a entender que para Carlos Fuentes el cine tiene que ver con los problemas y las ambiciones más complejas de la forma narrativa. En la presentación que sigue nos limitaremos, en un primer tiempo, a poner de realce la posible relación entre el surgimiento de imágenes-personajes en la obra de Buñuel y el surgimiento de estas mismas imágenes-personajes en la obra de Carlos Fuentes; luego, en un segundo tiempo, el trabajo se centrará en temas fundamentales del surrealismo: el amor loco, la revolución y el humor negro; un simple esbozo de estos temas permite entrever la forma singularmente diferente que tienen Buñuel y Fuentes de abordar y plantear los cuestionamientos inherentes a dichos temas.

En la apertura de *Un perro andaluz*, descubrimos a un personaje masculino deliberadamente feminizado que va pedaleando, con un cofre y su llavecita que le cuelgan del cuello; una mujer echa una maldición que parece provocar la caída del hombre; de repente, inexplicablemente amable la mujer presta ayuda al maltrecho ciclista y luego celebra en su

cuarto una especie de ritual mortuoria que parece indicar que el hombre ha fallecido; un ruido inesperado hace que la mujer se dé la vuelta y entonces descubre detrás de ella al hombre que creíamos muerto en el lecho; el hombre clava la mirada en su mano recorrida por ajetreadas hormigas; mientras, en la calle, una mano es jalada por una mujer claramente masculinizada que inevitablemente hace pensar en el ciclista; pronto un policía colocará esta mano en un cofrecito cerrado con llave, idéntico al que colgaba del cuello del ciclista en la escena anterior; y la mujer masculinizada no tardará en caer bajo la mirada del hombre feminizado que había caído anteriormente bajo la mirada de otra mujer; y, finalmente, al primer ciclista viene a visitarlo un hombre idéntico por completo a él. Así, pues, en *Un perro andaluz* la variación y reiteración de los objetos, de los personajes y de las acciones crea un efecto tanto más alucinante cuanto que la coordinación entre una y otra secuencia, más cerca de la parataxis que de la sintaxis, resulta fragilizada de manera constante.

En el comienzo de *Terra Nostra*, el lector se halla frente a una impactante imagen, la imagen de un ser humano naufragado en la playa. Entonces es cuando leemos la siguiente descripción:

El joven rubio y beato podría permanecer siempre allí, inconsciente y abandonado. Medio rostro hundido en la arena fangosa y las piernas son lamidas por las olas inánimes. Las algas se enredan en la larga cabellera amarilla y a lo largo de los dos brazos abiertos en cruz, que así parecen hechos de hierba de mar, o de ellas alimentados como por una hiedra de yodo y sal. El polvo negro de las dunas le cubre las cejas, las pestañas y los labios de la otra mitad del rostro.⁴

A continuación descubrimos que a aquel joven, amnésico e incapaz siquiera de recordar cómo se llama, lo recoge la reina que lo identificó

4 Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, t. I, Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 85.

desde lo alto de la duna por la llamativa cruz de carne que tiene en la espalda. Pero al lector le queda por descubrir lo más extraño: de repente, en el texto, surge un inexplicado “Tú” dirigido al náufrago que hasta entonces era designado mediante el pronombre personal sujeto de tercera persona. Ahora leemos:

... 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.⁵

Aquel segundo joven, que el inexplicado tuteo hace todavía más asombroso, parece menos esperado que el anterior, sin embargo, en lo alto de la duna pasa, sin que se sepa por qué, la carroza de la reina madre y esta, como lo hizo antes la reina, recoge al náufrago. Mucho más adelante en la obra, el paje de la reina madre regresa a la playa; y, en el mismo lugar, acurrucado en el mismo hoyo de arena, el paje encuentra al mismo joven rubio ensimismado y perdido en un sueño en el que se pregunta si no habrá soñado con dos mujeres que llegaban una después de otra a recogerlo para llevárselo.⁶ Con el inexplicable hallazgo de tres hombres idénticos e idénticamente desmemoriados, los tres recogidos por otros personajes que se dedican de inmediato a moldear a los náufragos a la medida de sus deseos, la apertura de *Terra Nostra* evoca bastante el mundo de Buñuel, en especial el de sus dos primeras películas, en particular *Un perro andaluz*, pero también *La Edad de Oro*, que abre, como *Terra Nostra*, en una playa. Buñuel socava la lógica narrativa para plasmar en la pantalla imágenes parecidas a las que nacen del sueño, del

5 *Op. cit.*, p. 97.

6 *Ibid.*, p. 161.

fantasma, del deseo y del instinto. Precisamente, esta gran capacidad de dar vida, sin justificación alguna, a las imágenes más ajenas a la racionalidad, es lo que explica que los surrealistas vieran en el cine la forma más eficaz de tener acceso “a la realidad del pensamiento”. La apertura de *Terra Nostra* sugiere al lector que Fuentes espera alcanzar el mismo fin mediante la novela; ahora bien, según los surrealistas que privilegian la poesía, la pintura y el cine en su etapa inicial, la novela es precisamente el género menos idóneo para tal propósito.

Los surrealistas quienes, antes que todo, pretendían captar lo que ellos llamaban “el funcionamiento real del pensamiento” o, en otras palabras, el funcionamiento de la mente sin mediación alguna, celebraban el cine porque para ellos era “el reino de los hechos”. Según Goudal, en el cine, como en un sueño, el “hecho reina de forma absoluta”.⁷ Goudal se refiere al cine de los años veinte cuyas modalidades permitían el despliegue de imágenes alucinantes y alucinatorias. De hecho, incluso cuando, con el tiempo, el cine de Buñuel se ajustó un poco más a las reglas de la sintaxis ordinaria, el director siguió aprovechando la potencia de las imágenes para imponer los hechos y hacer “real” lo que sin las imágenes en movimiento no hubiera llegado a serlo. Por ejemplo, en *La Vía Láctea*, a la salida de Fontainebleau, uno de los vagos le cuenta al otro una historia que le contaba su madre donde se habla de la barba de Cristo y, sin solución de continuidad, un episodio de los Evangelios se desarrolla en directo ante la mirada del espectador; a continuación, la cámara encuadra de nuevo a los dos peregrinos quienes, de pronto, ven sentado a la vera del camino a un chico llegado quién sabe de dónde. El chico tiene huellas de sangre en las manos, un hoyo encarnado en el pecho y una corona de rasguños en la frente. Los dos hombres, después de haber procurado en vano sacar al niño de su mutismo con las preguntas que le hacen, se desinteresan por completo de él y se dedican a parar un coche sin conseguirlo; entonces es cuando, con una asombrosa solemnidad, el

7 Henri Béhar y Michel Carassou, *op. cit.*, p. 451.

niño se levanta y detiene para los peregrinos un lujosísimo coche que pasa como de milagro por la desierta vía. Así es como la presencia a la salida de la autopista del niño Jesús, marcado ya por los signos del destino que le está esperando, cobra tanta importancia, tanta realidad, como los rótulos Fontainebleau, Tours o Bordeaux, que indican para el espectador la posición en el espacio de los viajeros. En *Terra Nostra*, Carlos Fuentes logra con una perfecta naturalidad dar existencia a unos hechos que en la imaginación común del lector medio no deberían tenerla. A continuación damos un ejemplo que vale por su gracia y su extrema sencillez. La reina, furiosísima porque su amante acaba de escapar, invoca al diablo como saben hacerlo las brujas; lo que sigue se desarrolla en tres tiempos que coinciden con las tres citas siguientes:

En las alas membranosas de su nuevo cuerpo convocado por las palabras fundadoras de las sabias y adivinas de los albores del tiempo, había vuelo, ávido concierto en la negra lanza de su cabeza y vida en sus colmillos y en sus falanges

[...]

El murciélago trazó un nervioso arco sobre el llano y buscó nueva entrada al palacio por el rumbo de las criptas: guiáballo y sosteníalo en su vuelo, vestida toda de luto, la noche agónica

[...]

Allí, al tocar el mármol de una tumba, el ciego ratón con alas recobró la forma de la Señora desnuda [...] sin perder tiempo, la Señora, temerosa de la aurora próxima que le robaría todos los poderes, sudando, agitada, separó las lápidas de las tumbas.⁸

Así pues, bajo la autoridad de un narrador anónimo y omnisciente, como en un grabado de Goya –a quien el texto tributa un brillante homenaje–, vemos que la reina se convierte en murciélago antes de recobrar su forma

8 Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 372.

de bruja que anda desnuda por entre las tumbas. En la noche del palacio real deambula también un usurero que espera cerrar con el rey un trato particularmente favorable a sus negocios. Al día siguiente el usurero convoca toda la fuerza de su racionalismo para recusar la evidencia de lo que sus ojos acaban de ver:

... pensaré que cuanto aquí he visto y oído las pasadas noches sólo pesadilla es, que las cosas son cosas, y pueden tocarse, medirse, cambiarse, venderse y revenderse, y aquí sólo son decorado para inútiles ritos y sucesos a los que no darán crédito mis sentidos, pues no he visto el vuelo del murciélago, ni la transformación del murciélago en hembra desnuda, ni el robo de sepulcros [...]⁹

El usurero viene a ser el doble del lector medio que espera, confiado en su propia y sólida racionalidad, que la autoridad del narrador o mejor todavía del autor, le revele que cuanto acaba de leer no es sino un delirio pasajero. Ahora bien, al igual que Buñuel, Fuentes nos priva de la tranquila seguridad que ofrece una instancia narradora fiable e, igual que Buñuel, nos deja solos con sus personajes y definitivamente solos con lo que leemos. Hay en la literatura de Carlos Fuentes un sinfín de personajes que para el lector resultan tan presentes y verdaderos, quién sabe si no más, como el niño Jesús de Buñuel cuando pide aventón para los peregrinos de *La Vía Láctea*. En *Terra Nostra*, cuya abertura nos cuenta de manera significativa el nacimiento de tres fantasmas –lo cual en sí ya vale por advertencia y escarmiento iniciáticos–, el caso es que cualquiera que sea la situación y cualquiera que sea el personaje, la escritura de Carlos Fuentes tiende a naturalizarlo todo de modo que en efecto para el lector el “hecho reina” e impone su validez.

Los surrealistas se desinteresaron del cine cuando el cine hablado sacrificó la fuerza libre de la imagen alucinante en aras de una ilusión

9 *Ibid.*, p. 429.

más conforme a la inmediata realidad y más conforme a los intereses de una industria preocupada por seducir la mayor cantidad posible de espectadores. A pesar de los límites impuestos por las exigencias económicas, Buñuel siguió privilegiando ese gusto por soñar, ajeno a cualquier clase de explicación que señala la profunda y duradera relación que su obra siguió manteniendo con el surrealismo. A pesar de todo y de todos, hasta el final, Buñuel seguirá siendo fiel a sus orígenes, y aunque a veces no lo parezca de una forma u otra seguirá siendo fiel a aquella película, *Un perro andaluz*, de la cual dijo que había nacido del encuentro de un sueño suyo con un sueño de Dalí.¹⁰ *Terra Nostra*, que ya en su primera frase, “Increíble el primer animal que soñó con otro animal [...]”, nace con el sueño y del sueño y que en su apertura, como acabamos de señalarlo, ofrece al lector el nacimiento de tres fantasmas que remiten a las imágenes repetidas de la primera película de Buñuel; es una novela que en su totalidad lleva la impronta del surrealismo y del cine de Buñuel en particular. Desde luego no es una casualidad que uno de los personajes se llame Ludovico ni que el capítulo titulado “El teatro de la memoria” sea a un tiempo un homenaje a las posibilidades del cine y una metáfora del proyecto literario de la novela escrita por Fuentes. Sin duda a Breton, coleccionista entusiasta de insólitos objetos cuya magia esperaba reactivar, le hubiera encantado el destino reservado en *Terra Nostra* a las tijeras, las arañas, las hormigas, los espejos, las escaleras, las máscaras y hasta a los cuadros... En la novela hay más fantasmas,

10 “Ese amor loco del sueño, del placer de soñar, ajeno del todo a cualquier intento de explicación, es uno de los gustos profundos que me acercaron al surrealismo. *Un perro andaluz* (luego hablaré sobre el tema) nació del encuentro de unos de mis sueños con un sueño de Dalí. Mas tarde inserté sueños en mis películas, procurando evitar el aspecto racional y explicativo que suelen tener casi siempre”.

[“Cet amour fou du rêve, du plaisir de rêver, totalement dépouillé de toute tentative d’explication, est un des goûts profonds qui m’ont rapproché du surréalisme. *Un chien andalou* (j’aurais l’occasion d’en reparler) est né de la rencontre d’une de mes rêves avec un rêve de Dali. Plus tard, j’ai introduit des rêves dans mes films, en essayant d’éviter l’aspect rationnel et explicatif qu’ils ont la plupart du temps”.] Henri Béhar y Michel Carassou, *op. cit.*, p. 111.

brujas, y médium que en toda la obra de Buñuel. Pero además hay seres que se funden y confunden con su lápida sepulcral; una reina madre que exige que se la coloque en un nicho entre las tumbas para vivir eternamente en la muerte y morir en la vida; una enana que quisiera ser reina como recompensa a sus talentos de maga –transformó al segundo náufrago para que quedara conforme a los deseos de la reina madre; nos encontramos también con una reina joven que gracias a la ayuda solícita de su lacayo, una raíz de mandrágora, da vida a una momia que ella misma compuso con cachos y pedazos de los muertos de la cripta real. Para colmo, en *Terra Nostra* cada personaje es susceptible de transformarse y desplazarse en el espacio y en particular en el tiempo. En el centro de la novela, en la España del siglo XVI, una tal Celestina cita a uno de los náufragos de la playa. Volverán a encontrarse en París, en 1999. Ahora bien, para el lector, Celestina y el muchacho ya estaban en París en el primer capítulo de la novela, y en este mismo París volveremos a encontrarlos en las últimas páginas de la obra. Circulando libremente por el espacio y el tiempo, los personajes desdoblados y metamorfoseados –son ellos y otros, los mismos y diferentes–, derrotan por completo el principio de no contradicción que los surrealistas se dedicaron a socavar con constancia y empeño.

En la segunda parte de este trabajo no analizaremos las modalidades de las metamorfosis ni de otras estrategias complejas de la forma narrativa hondamente relacionadas con el surrealismo sino, de manera mucho más sencilla, nos conformaremos con evocar tres temas, el amor loco, la revolución y el humor negro. Estos tres temas que se suelen considerar como tres temas claves del surrealismo tienen la ventaja de permitir destacar los puntos en común y las diferencias entre Buñuel y Fuentes.

Entre los muchos temas revelados por el surrealismo, el amor loco es el más fácil de identificar y el que encontró el eco más amplio entre los espectadores y los lectores. La crítica, dado el fuerte interés despertado entre los surrealistas por *La Edad de Oro*, creyó ver en el deseo, que

en la película niega cualquier tipo de convenciones sociales y religiosas, la expresión más lograda del amor loco. Por su parte, en el artículo que en 1965 dedica a *La Edad de Oro*, Octavio Paz, fiel a su concepto del amor como exaltación y álgido punto de incandescencia,¹¹ escribe: “El hombre de *La Edad de Oro* duerme en cada uno de nosotros y sólo espera un signo para despertar: el del amor.”¹² En cambio Fuentes subraya la bestialidad grotesca de los amantes de *La Edad de Oro* e insiste en el fuerte vínculo que el cine de Buñuel mantiene con el cristianismo originario para destacar que el director filma tanto o más que la transgresión, la fuerza de la prohibición. Ahora bien, en los textos surrealistas las variaciones sin fin del amor loco se desinteresaban de la prohibición en sí ya que esta se funda y estructura a partir de valores burgueses de los que los surrealistas hacían poco caso. En *Terra Nostra*, Ludovico es primero casto, luego forma un trío amoroso con el rey y Celestina, enseguida se convierte en el amante del rey y finalmente, hasta la última página de la novela, vuelve a ser otra vez el hombre casto que fue al principio. En sus novelas, Carlos Fuentes trata el erotismo bajo todas sus formas y arriesga infinitas exploraciones inseparables de las posibilidades siempre por descubrir del ser humano. En *Terra Nostra*, el amor es una forma privilegiada de relación con el otro, con la memoria del otro en particular, pero no es ni la exaltación que arrasa con los límites, las contradicciones y el tiempo en los textos de los surrealistas y en la poesía de Octavio Paz, ni la pulsión bestial y grotesca que un obsesivo trasfondo de prohibiciones pone de realce en la obra de Buñuel. Así, aunque tanto Buñuel como Fuentes hacen de la relación amorosa un tema central de su obra, se alejan cada uno a su manera de lo que supuestamente tendría que ser el amor loco según Breton –y según Octavio Paz.

11 “Extiéndete, blancura que respira, / Late, oh estrella repartida, / Copa, / Pan que inclinas la balanza del lado de la aurora, / Pausa de sangre entre este tiempo y otro sin medida”. Octavio Paz, “Semillas para un himno”, *Obra poética (1935-1988)*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 132.

12 Octavio Paz, “Luis Buñuel, 1951”, *Fundación y disidencia*, FCE, 1994, p. 222.

En su ambicioso programa, los surrealistas se hacían eco del deseo de Rimbaud de cambiar la vida (y el amor loco desde luego era una de las claves del cambio), pero además ambicionaban cambiar el mundo prolongando así el pensamiento de Marx. Aquella noble ambición, cualquiera que fuera el enfoque a partir del cual se la considerara, planteaba numerosos problemas y, entre ellos, el problema casi inextricable del vínculo entre el arte y la política. A falta de un examen más detenido y simplificando mucho, parece que la voluntad de cambiar el mundo arraiga con más fuerza en la obra de Fuentes que en las películas de Buñuel. Su interés por la revolución e inclusive por la anarquía –Buñuel soñaba con volar el museo del Louvre– nada tenía que ver con las teorías políticas y menos aún con la acción susceptible de convertir la teoría en realidad aunque fuese tan sólo dentro de los estrictos límites de la pantalla. En *La Vía Láctea*, como contrapunto a la fiesta de fin de año celebrada en una escuela católica, figuran una cuantos planos en los que vemos a unos anarquistas muy armados que marchan velozmente mientras un grupo de niños recita la versión más ultra ortodoxa del catecismo. Suena un disparo. Los anarquistas acaban de fusilar al papa. Y la fantasmagoría no pasa de ahí. Como si tal cosa, los peregrinos reanudan con toda tranquilidad su peregrinación a Santiago.¹³ De la filosofía de Buñuel, Octavio Paz dijo que se caracterizaba por “su silencio”¹⁴ y su rechazo a cualquier tipo de doctrina por muy generosa y seductora que fuera. Y, en efecto, la relación que el espectador se ve invitado a establecer entre la imagen inicial y la imagen final de la pelícu-

13 Según Jean-Claude Carrière la película que integra las tesis heréticas que nacieron del cristianismo apuntaba los desastres traídos por la ortodoxia marxista. Sin embargo, viendo la película no parece tan clara esta dimensión crítica.

14 “El surrealismo que negó tantas cosas, estaba movido por un gran viento de generosidad y fe [...] exaltación de la pasión, confianza sin límites en los poderes naturales del hombre. No sé si Buñuel está más cerca de Sade o de Rousseau; es más probable que ambos disputen en su interior. Cualesquiera que sean sus creencias sobre esto, lo cierto es que en sus películas no aparece la respuesta de Sade, ni la de Rousseau. Reticencia, timidez o desdén su silencio es turbador”. Octavio Paz, “El cine filosófico de Buñuel”, 1951, *Fundación y disidencia, op. cit.*, p. 225.

la titulada de manera significativa *El fantasma de la libertad*, entraña una forma de ironía muy reveladora de la relación de Buñuel con las posibilidades revolucionarias. Al principio, en una escena que evoca el *Tres de mayo* de Goya, descubrimos a los soldados de Napoleón fusilando a unos españoles y antes de morir uno de ellos grita el reaccionario y famoso “¡Qué vivan las caenas”; al final de la película, mientras dos delegados de la policía se preparan en el París de mayo del 68 para cargar contra los manifestantes en el Jardín de Plantas, se oye otra vez, ahora fuera de campo, el mismo “¡Qué vivan las caenas!”, como si la guerra de Independencia y mayo del 68 no fueran más que una ruidosa y superficial revuelta sin sentido. En su muy extensa novela, Fuentes en cierta forma procedió de una manera inversa a la de Buñuel en *La Vía Láctea*. La estructura de la película se apoya en el peregrinar, por carreteras muy reales, de dos vagos firmemente arraigados en su tiempo y su espacio. *Terra Nostra*, por el contrario, se apoya, por así decirlo, en una estructura voluntariamente flotante; en cambio, en el vastísimo cuerpo de la novela hallamos, además de las tesis heterodoxas también omnipresentes en *La Vía Láctea*, una muy fuerte presencia de la historia económica y política del Renacimiento y de la época contemporánea. Ahora bien, dicha presencia, incluso cuando se presenta bajo la forma de exposiciones teóricas, se despliega con enfoques múltiples que al final no se pueden confundir con la realidad pero que sí resultan ser constantes cuestionamientos de dicha realidad y de sus múltiples significados. Los surrealistas discutían, debatían e incluso peleaban entre sí para resolver el difícil problema de la revolución como realidad y de la realidad como libertad. Cabría preguntarse si Carlos Fuentes no ofrece, con su escritura en general y con *Terra Nostra* en particular, una posible resolución para aquel inextricable problema. Ese constante hacer preguntas, esa constante variación de los enfoques, ese permanente e insistente cuestionamiento: ¿no invitará al lector a pensar la revolución sin limitarla a una simple teoría de indiscutibles aplicaciones? Si, como parece ser el caso, Carlos Fuentes inscribe con fuerza y profundidad la idea del cam-

bio en la forma misma de escribir, hay que notar que lo hace y lo logra en una novela, o sea mediante un género que según los surrealistas no podía servir para eso. Y Carlos Fuentes lo hace y lo logra con una novela que por su extensión y su complejidad parece una exacerbación y una exaltación de las posibilidades de la novela. Es como salir airoso de un inmenso desafío.

Nuestros comentarios finales se centrarán en otro pilar del surrealismo: el humor negro.¹⁵ Se puede considerar que, tanto o más que la voluntad de cambiar la vida y el mundo, el humor negro deja o es susceptible de dejar una fuerte impronta en la obra en la que se inscribe. Al igual que Breton, Buñuel detestaba el humor blanco. A propósito del cine comercial, Buñuel escribía que era celebrado de manera unánime por quienes piensan de forma convencional y consideraba que el cine era celebrado por la censura gubernamental y la censura internacional, por la religión y en general se le alababa porque correspondía al buen gusto con sus toquecitos de “humor blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad”.¹⁶ Salir a la calle, sacar la pistola y disparar al azar en la muchedumbre (como ocurre en *El fantasma de la libertad*) se ha convertido en el ejemplo más emblemático del humor negro. En el prefacio de su *Antología*, Breton se negó a definir el humor negro pero la crítica

15 Breton, en la introducción de su *Anthologie de l'humour noir* da una definición negativa: “Delimitan el humor negro muchas cosas, por ejemplo la tontería, la ironía escéptica, la broma liviana... (la enumeración sería muy larga), pero por excelencia es el enemigo de la sentimentalidad y sus manifestaciones eternamente desesperadas –eternamente con fondo azul– y de la fantasía a corto plazo que muy a menudo pretende ser poesía y se empeña en vano en someter el espíritu a sus artificios decrepitos, y posiblemente dentro de poco dejará de levantar la cabeza hasta al sol, con las demás semillas de adormidera, su cabeza de grulla coronada”.

“L'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... (l'énumération serait longue), mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois –la sentimentalité toujours sur fond bleu –et d'une certaine fantaisie à court terme, qui se donne trop souvent pour la poésie, et qui persiste bien vainement à vouloir soumettre l'esprit à ses artifices caducs, et n'en a sans doute plus pour longtemps à dresser sur le soleil, parmi les autres graines de pavot, sa tête de grue couronnée”. Breton, *Oeuvres complètes*, t. II, Gallimard, París, 1992, p. 873.

16 Alain Bergala, *Luis Buñuel*, col. Grand Cinéastes, Cahiers du Cinéma, París, 2007, p. 46.

se encargó de hacerlo para él. Para unos es el triunfo del principio de placer sobre los parámetros de las circunstancias de la realidad cuando estos se muestran poco favorables;¹⁷ para otros, es nuestro poder de falsear el sentido, de ir en contra del sentido, de ir a contrasentido.¹⁸ El humor negro provoca la risa porque ataca los valores en los que, por convicción o pereza, nosotros creemos. El ejército, la Iglesia, la burguesía, el poder de turno, las instituciones y la moralidad, las convenciones y quienes piensan de manera convencional son las víctimas predilectas de Buñuel y también las víctimas predilectas de Carlos Fuentes en sus primeras obras. Pero muy rápidamente Fuentes optó por otras estrategias mucho más empáticas con sus objetos y a la par, posiblemente, mucho más revolucionarias. En la obra de Carlos Fuentes, los ataques frontales del humor negro se han desplazado del fondo a la forma. Con tono burlón, Fuentes constataba que Breton escribía como Proust –desde luego la constatación vale para los escritos teóricos del fundador del surrealismo–. Los surrealistas privilegiaron la poesía, la pintura y el cine mudo que permiten prescindir de una trama narrativa que se ajusta mal con los fulgores que supuestamente han de volar la pesada trivialidad de la concatenación lógica de las causas y los efectos que limita y altera, según los surrealistas, “la realidad de nuestro pensamiento”.

La crítica ha celebrado en la obra de Buñuel un montaje que pasa por alto el principio de contradicción (en especial en *El fantasma de la libertad*), la inclusión de relatos de forma claramente arbitraria (*El discreto encanto de la burguesía*), la yuxtaposición incoherente de secuencias (*El fantasma de la libertad*) y también el estatuto de algunas escenas que primero crean una fuerte sensación de realidad y luego resultan no ser sino sueños (*El discreto encanto de la burguesía* –véase el famoso “Soñé que Marsal soñaba”). El mejor ejemplo de las posibilidades técnicas de expresar el sueño lo encontramos en *Belle de jour*: cuando la pa-

17 Véronique Bartoli-Anglard, *Le surréalisme*, Nathan, París, 1989, p. 87.

18 Ferdinand Alquie, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1955, París, p. 87.

labra “fin” se inscribe en la pantalla entendemos que la película en su totalidad podría no ser sino el sueño del personaje femenino. *Terra Nostra* es la historia de unos sueños que se superponen, se relevan, se escamotean, se confunden y parecen deshacerse. De un capítulo a otro, de una declaración a otra, de un narrador a otro forman un raudal que desborda de forma permanente cualquier perímetro racional y limitativo. El resultado es la sensación de que los parámetros habituales de la narración han sido fuertemente desestabilizados y así se ve derrotada la estructura lógica que suele servir de armazón para una novela. Quizá se pueda considerar que el humor negro cobra su forma más inesperada y más lograda en esa inestabilidad que se le impone al lector. Los efectos producidos por dicha inestabilidad merecerían ser evaluados y quizá se podría anticipar que las películas de Buñuel, y en especial la trilogía de los años setenta (*La Vía Láctea*, *El fantasma de la libertad*, *El discreto encanto de la burguesía*), al socavar la trama narrativa, despliegan para el espectador yuxtaposiciones de secuencias que forman un ensamblaje de gags cerebrales que distraen al espectador y lo divierten sin que se solicite mucho su participación. En cambio, en *Terra Nostra*, quiera o no, el lector de Carlos Fuentes tiene que librar batalla para entender lo que lee ya que Fuentes aprovecha la extensión de la obra para perdernos más fácilmente y así es como sin poder evitarlo cada lector se ve obligado a batallar para sortear los escamoteos y enfrentarse con las resquebraaduras, las contradicciones, las elipsis, las vertiginosas soluciones de continuidad de aquel relato que, como un sueño, va a la deriva por el espacio y el tiempo. En *Terra Nostra*, mejor que en ninguna otra parte, el lector experimenta los fines más sofisticados del surrealismo en el acto mismo de la lectura.

El surrealismo compartió con el cine la voluntad de librar el arte de la razón para entregarlo al reino del sueño. Buñuel contribuyó a fundar el cine surrealista y, luego con o sin distancia, siguió fiel a esta primera forma de expresión. Carlos Fuentes, cuya obra dialoga con todas las for-

mas de vida y de arte, encontró en el cine en general y en el cine de Buñuel en particular, un mundo afín a su propia creación. Cuando Carlos Fuentes escribe *Terra Nostra* ya no está de moda el surrealismo pero para el escritor hace mucho que el surrealismo se ha convertido en una filosofía. En *Terra Nostra*, que convoca desde las primeras palabras de agradecimiento la presencia de Buñuel, Carlos Fuentes reivindica las imágenes que, libres de cualquier anclaje racional, vienen a ser hechos reales para los ojos del espectador o para la imaginación del lector. La novela abre con el nacimiento de tres personajes fantasmas que remiten inevitablemente a las secuencias repetitivas y deliberadamente desvinculadas de cualquier organización racional que podemos ver en las primeras películas de Buñuel. En la obra de Fuentes, desde el detalle a primera vista poco significativo hasta los temas y las estrategias que tienen que ver con la elaboración de la novela en su totalidad, es posible establecer correspondencias con la obra de Buñuel. Entre los temas más constantemente interrogados y trabajados por los surrealistas están el amor loco, la revolución y el humor negro. Figuran también en la obra de Buñuel y de Fuentes. Tanto Buñuel como Fuentes trataron el tema del amor como una forma de libertad, pero ni Buñuel ni Fuentes acataron el código instaurado por el surrealismo: ajeno a la incandescencia exaltante y exaltada celebrada por los surrealistas, el amor en la obra de Buñuel es un juego con la prohibición y la transgresión en el que la pasión resulta brutal y grotesca; en cambio Fuentes explora el erotismo como una serie de posibilidades de ser humano. Así como celebraban el amor los surrealistas exaltaban la revolución, incluso si, muy a menudo, la exaltación combinaba mal con la realidad. Las películas de Buñuel, más que celebrar desmitifican la utopía revolucionaria; Carlos Fuentes tampoco inscribe el himno revolucionario en su obra, en cambio convierte su texto en un cuestionamiento constante y total. Al lector le toca asumir este cuestionamiento. En lo que se refiere al humor negro, Fuentes opta por modalidades que difieren bastante de las de Buñuel. Cuando las últimas películas de Buñuel parecen una concatenación de breves

escenas cómicas y grotescas, Carlos Fuentes, al contrario, obliga al lector a asumir las resquebrajaduras, las rupturas y las múltiples y complejas alteraciones de la forma. De manera paralela a *Terra Nostra*, Carlos Fuentes escribe *Cervantes o la crítica de la lectura*, un ensayo cuyo título revela su objeto: se trata de interrogar las maneras de leer y la función del lector. Mientras el humor negro de Buñuel tiende a distraernos y divertirnos, el humor negro de Fuentes es una invitación hecha al lector para que asuma los riesgos de la lectura. Si, constantemente, Carlos Fuentes hizo suyas las exploraciones de los surrealistas y en particular las de Buñuel, posiblemente sea porque las experiencias surrealistas alimentaban las ambiciones más rigurosas de su propia creación.

Université de Marne-la Vallée

EL BUEN MORIR DE UN GRINGO VIEJO

MARÍA FERNANDA LANDER

GRINGO VIEJO (1985) DE CARLOS FUENTES recrea el destino final del exsoldado de la Guerra Civil y escritor norteamericano Ambrose Bierce (1842-1913?) quien desapareció después de cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos en tiempos de la revolución. Aunque actualmente el canon de la literatura norteamericana juzga a Bierce un escritor menor, en vida gozó en su país de una fama estimable como periodista y cuentista. Esa notoriedad la ganó Bierce gracias a un estilo narrativo considerado, por críticos y lectores, como intensamente sombrío y mordaz. Su manera de escribir le valió, además, el apodo de “Bitter Bierce” y, según relatan sus biógrafos, un día le hizo justicia al remoquete y en un acto de hartazgo y soberbia frente a lo que consideraba el rumbo equivocado de la política exterior de los Estados Unidos (además de los fracasos en su vida personal), decidió buscar la muerte cruzando el Río Grande.¹

El lector familiarizado con la vida de Ambrose Bierce reconocerá el origen de la amargura que da forma al personaje de la novela de Fuentes. El peso que tuvo la historia de las difíciles relaciones entre México y Estados Unidos en el temperamento severo de Bierce es relevante para el acercamiento a la ficcionalización que de sus últimos días ofrece el escritor mexicano. Pero porque se trata de un autor un tanto olvidado, y para que el lector no ignore ese detalle, Fuentes, en un gesto atípico, al final de la novela se dirige directamente al lector en una “Nota del autor”. Dicha apostilla adquiere así una relevancia inusitada para la inter-

1 Dos de los trabajos más interesantes sobre Bierce son la biografía de Paul Fatout *Ambrose Bierce. The Devil's Lexicographer* y la introducción de Clifton Fadiman a *The Collected Writings of Ambrose Bierce*.

pretación de la novela ya que, a través de dicha nota, Fuentes invita al lector a reconsiderar lo que acaba de leer desde la condición histórica del personaje principal.

En la “Nota del autor” Fuentes informa que Bierce al final de su vida, declarándose “viejo y cansado” y “reservándose el derecho de escoger su forma de morir”, decide cruzar la frontera (p. 249). Fuentes entonces cita una de las últimas cartas que Bierce escribiera antes de desaparecer: “Ah, ser un gringo en México; eso es eutanasia” (p. 249).² Fuentes, al declarar que la frase pertenece al exsoldado norteamericano, obliga al lector a reconocer el peso del halo histórico que acompaña a la novela. Esa nota, que se presenta como un complemento biográfico, fuerza al lector a que, nuevamente y de forma retroactiva, repase las acciones del personaje principal desde la perspectiva explícita del deseo autodestructivo.

Por lo ingenioso, esa frase que hace mención a la eutanasia probablemente no ha pasado inadvertida para el lector. Además, este recordará que la idea se repite de manera constante y de diversas formas a lo largo de la novela de la boca de otros personajes. El coronel Frutos García abre el segundo capítulo declarando que: “El gringo viejo vino a morir” (p. 53), y lo cierra apropiándose casi en su totalidad de la frase de Bierce: “Ah –sonrió el coronel–, ser un gringo en México. Eso es mejor que suicidarse” (p. 58). La primera vez que el lector se topa con la mención a la muerte del gringo, seguramente no sospecha que se trata de una referencia a las palabras del Bierce real. Pero en su intervención al final, Fuentes se asegura de que el lector reconozca el valor historiográfico que esas palabras le dan a la novela.³

2 En carta fechada el 1 de octubre de 1913 y dirigida a Lora Birce, la esposa de su sobrino, el escritor no sólo afirma que cruzando la frontera su final está asegurado sino también cómo sería ese final: “It beats old age, disease, or falling down the cellar stairs. To be a Gringo in Mexico – ah, that is euthanasia” (Fatout, p. 314).

3 En la preparación de la edición crítica de *Gringo viejo* para la colección Aula Abierta del Fondo de Cultura Económica que estuvo a mi cargo, utilicé la primera edición de la novela, que también fue publicada por el FCE. Fuentes no hizo correcciones a ediciones posteriores. Pero entre la primera edición de la versión en español y la pri-

Es claro que en *Gringo viejo*, citas y referencias directas a los cuentos y a las cartas de Bierce así como también al material de sus biógrafos hacen acto de presencia a través de los diálogos y las acciones de los personajes. Sin embargo, el lector no puede apoyarse en estrategias tipográficas tradicionales para reconocer un juego intertextual evidente puesto que no se ofrecen de forma constante. Algunas veces se utilizan las comillas pero estas, como ya se mencionó, pueden simplemente responder a convenciones literarias para marcar el diálogo o discursos de los personajes. Otras veces, se adoptan letras cursivas las cuales sí ayudan a establecer una marca intertextual más clara, pero ello tampoco se hace de manera consistente. El lector más avisado comprenderá que gran parte del mundo narrativo de *Gringo viejo* se erige sobre la fundición de la literatura de Bierce y los textos sobre Bierce. Al eliminar marcas para hacer evidente el valor intertextual del préstamo, Fuentes logra de manera temporal aislar el universo narrativo de cualquier tipo de interferencia historiográfica. Esta acción define el objetivo de una primera interpretación de la novela en la que el elemento historiográfico no juega el papel principal. Pero al final de la novela, la nota de Fuentes se transforma en un llamado directo al lector para que, en una suerte de segunda aproximación al texto, considere la actualidad de las marcas que han dejado las difíciles relaciones entre México y los Estados Unidos.

Teniendo todo lo anterior expuesto en consideración, no hay duda de que con la nota final Fuentes intenta dirigir el foco de la lectura a la noción del fin último: la muerte. Para el viejo traspasar la línea geopolítica que divide al norte del sur no fue un simple movimiento espacial, fue también el cruce definitivo de la última frontera.⁴ Sin embargo, con ese

mera en inglés (las dos de 1985) sí hay algunas diferencias con respecto de las marcas tipográficas del texto. Por ejemplo, en lo relacionado a la frase en cuestión, en la versión en inglés no hay señalamientos de ningún tipo que hagan obvio el elemento intertextual. En la versión en español, la frase “eso es eutanasia” está en cursiva y no lo que la antecede.

4 El trabajo más interesante sobre las fronteras en *Gringo viejo* sigue siendo “Fuentes fronterizo” de Debra Castillo.

guiño biográfico, Fuentes invita al lector a hacer memoria, a regresar a la ficción no sólo para ensartarnos en la realidad del personaje sino para reevaluar sus acciones dentro de la trama. La nota al final hace entonces que la idea de la eutanasia ya no sea sólo un referente metafórico del destino final del viejo, sino que subraya la condición protagónica que adquiere la idea en la trama de la novela.

No se puede entender ese “buen morir” que se esconde en el origen griego de la palabra eutanasia, sin definir quién quiere hacerlo y quién debe llevar a cabo la ejecución. Esta condición hace que ante el lector cambie la dinámica de las relaciones entre el viejo y el joven ejecutor del deseo. El lector, para el momento en que se topa con la nota del autor, sabe que el destino final de dos de los personajes principales ha sido la muerte. El lector está al tanto de que el gringo murió en manos de Tomás Arroyo, el joven revolucionario mexicano que mata al viejo cuando este quema su posesión más querida: los papeles en los que el rey de España ponía fin a las encomiendas. Igualmente, el lector ya sabe que Tomás Arroyo ha pagado con su vida el haber hecho realidad la aspiración de muerte del gringo viejo. Ambos participaron activamente en el final del otro.

El viejo escritor llega a México porque ha decidido que es la hora de morir pero no se va a suicidar: “así murió mi hijo y no quiero repetir su dolor” (p. 193). Como todo en la novela, la idea del “buen morir” se construye a partir de la dualidad inherente a las fronteras. No se trata sólo de la vida y de la muerte, sino de quién facilita a quién escapar del terrible peso en que se ha convertido el vivir. Desde ese punto de vista, el personaje del gringo viejo se asume como el receptor lógico de tal indulgencia. La apelación a lo “gringo”, es decir a la versión popular de su gentilicio, obliga a considerar su condición foránea dejando en claro que quienes ejecuten la merced serán los mexicanos. Porque su identidad nacional genera desconfianza entre los mexicanos, ellos se transforman en los instrumentos de la muerte. El viejo es consciente de que en la concreción de su deseo final su identidad nacional lo ayuda. La inje-

rencia norteamericana en la política mexicana del momento significó el intento de Estados Unidos por colocar en la presidencia del país vecino a quienes pudieran funcionar como auxiliares en la defensa de sus intereses. Desde que se dieron los primeros levantamientos revolucionarios, Estados Unidos dejó en claro que no toleraría el desorden en la zona fronteriza. Bierce, quien trabajó en el *San Francisco Examiner*, y cuyo dueño era William Randolph Hearst (1863-1951), sabía que el nacionalismo guerrero norteamericano era inescrupulosamente explotado desde la prensa. Ambrose Bierce sabía que las versiones del llamado a la “Intervención. Guerra. Indemnización” que encabezaban los periódicos de Hearst descansaba en el miedo del magnate de ser expropiado de sus posesiones en el país del sur. Del repudio de los revolucionarios a las políticas de los Estados Unidos hacia México, se aprovecha el exsoldado de la Unión.

Así entonces, en la novela y a través del personaje del viejo gringo, se explora el rechazo a una conciencia nacional beligerante y oportunista. El desprecio del viejo por esa arrogancia imperialista que es lo que está seguro los mexicanos verán en él, es lo que lo motiva a escapar. El exsoldado de la Guerra Civil llega buscando la muerte como una manera de expiar los errores de las políticas de los Estados Unidos hacia México. Su *taedium vitae*, la razón que los romanos daban para justificar el suicidio, no es más que el desdén por el peso en que para él se ha convertido su identidad nacional. El deseo de hacer de su destino un camino independiente de las consecuencias que la historia política de los Estados Unidos impone en sus ciudadanos nunca le será posible y, por eso, es preferible la muerte. Puesto que ya desde el título de la novela se marca el peso que tiene la identidad nacional en el personaje, la historia de los difíciles tratos bilaterales entre México y los Estados Unidos se superponen a los del gringo viejo y Tomás Arroyo.

Las relaciones del viejo y Tomás Arroyo las complican, a un tiempo, la lucha de los personajes con sus respectivas identidades nacionales y el reconocimiento de sí mismos con el otro. El joven mexicano des-

pierta en el viejo norteamericano sentimientos filiales que se transformarán en celos cuando ambos hacen de la maestra Harriet Wilson el objeto de su deseo. El fantasma de Edipo se pasea sin melindres por la novela. Los sentimientos paternos del viejo por Tomás se aseguran de apuntarlos el narrador de la novela ante la renuencia del viejo a expresarlos. Pero, como personajes definidos por orígenes nacionales distintos, la idea de poder asociada a la figura del padre se entremezcla con la lucha por el control entre los dos países. El llamado a matar al padre, que aparece en los cuentos de Ambrose Bierce, es invocado en la novela no sólo como otro más de los juegos intertextuales sino como elemento premonitorio del destino final del viejo en manos de su hijo mexicano.⁵ El viejo, mientras va a caballo con Arroyo, piensa para sí: “Cumplan con su deber. Disparen contra los padres” (p. 128).⁶

La altura moral desde la cual ambos hombres intentan medirse también se sostiene en buena parte en la nacionalidad de los personajes. No obstante, la conciencia de estos de que para uno es muy tarde y el otro probablemente no tenga vida para alcanzarla, los iguala. Así, conseguir que uno valore al otro siendo fiel a sus convicciones se transforma en la plataforma desde la que pelearán por el poder que define la relación entre los dos. Para el gringo la altura moral sólo se consigue con la experiencia de vida, y aunque ha vivido mucho no logró conquistarla. Pero a pesar de que fue un individuo incorruptible que se enfrentó a magnates ferroviarios como Leland Stanford y le echó en cara su desfalco a la nación (pp. 118-119), las razones de sus fracasos en lo personal lo acusan de mal padre y esposo.⁷ El viejo, sin embargo, puede ver la posibilidad que tiene Arroyo de lograr esa superioridad moral. No

5 Una aproximación a la temática edípica en la novela la ofrece Monique Lamaitre en su artículo “Territorialidad y transgresión en *Gringo viejo* de Carlos Fuentes”.

6 Esta frase también proviene de uno de los cuentos de Bierce, “A Horseman in the Sky” de la colección *Tales of Soldiers and Civilians* (1891).

7 D. W. Gunn señala que el magnate ferroviario con quien el Bierce real tuvo este altercado no fue Leland Stanford sino Collin P. Huntington (p. 69).

obstante, ante los ojos del viejo, la pureza de Arroyo sólo podrá conservarse si muere joven para que el poder no lo corrompa. En esa convicción compartida, una vez más, uno y otro tienen la oportunidad de reconocerse. El gringo viejo le dice a Arroyo:

Deje que me lo imagine a usted en el porvenir del poder, la fuerza, la opresión, la soberbia, la indiferencia [...] Usted sólo se salvará de la corrupción si muere joven [...] Esto pareció alegrar, en contra de las intenciones del viejo, a Arroyo. —Me adivinaste el pensamiento, general indiano. Nunca me he soñado viejo. ¿Y tú? ¿Por qué no te moriste a tiempo cabrón? [p. 130.]

El objetivo de la lucha del general Tomás Arroyo es otorgar la legitimidad debida, e históricamente negada, al campesinado indígena mexicano. Tomás es el hijo natural del patriarca Miranda, dueño de la hacienda que es escenario principal de la trama, y quien abusó sexualmente de la madre del joven revolucionario cuando esta apenas tenía dieciséis años. La batalla por la legitimidad que lleva a cabo Tomás Arroyo la enturbia su extendida permanencia en la hacienda (contraviniendo las órdenes de Pancho Villa de que nadie tiene derecho a quedarse en su casa) y se transforma en el goce de un poder que, como buen Miranda, intenta mantener. No obstante, la manera en que Tomás metamorfosea su condición de luchador revolucionario por la del poder mirandino no la marca su reticencia a abandonar el lugar que, en su papel de líder, le permite tener un mayor control sobre el destino de quienes lo acompañan. Así, de la misma forma en que su padre ejercía su poder violando a las mujeres de la hacienda, Tomás lo hace con la maestra norteamericana. La obliga a tener relaciones sexuales con él para salvarle la vida al gringo viejo a quien Tomás ha condenado a muerte por desobedecer el orden de matar a un soldado del gobierno. El Tomás Arroyo del comienzo se va transformando en una versión del patriarca Miranda. En la soberbia y prepotencia de Tomás, el viejo puede imaginar al señor

Miranda que el general Arroyo tanto desprecia. Para salvarlo de ese destino, deberá entonces matarlo.

Si bien el viejo buscó morir en México y lo consiguió, en un acto de arrogancia última condenó a su idea de “buen morir” al joven general villista, ya que como consecuencia de sus acciones le evitó la pena de llegar a viejo y corromperse. El gringo viejo, quien se consideró a sí mismo un “ángel exterminador”, quien era “el amargo y sardónico discípulo del diablo porque trataba de ser tan santurrón como los objetos de mi desprecio”, ante Tomás Arroyo impone una vez más el orgullo en que lo envuelve una supuesta altura moral que llega con el reconocer los errores en la vejez (p. 120). El general villista muere joven, y aunque no de manos del gringo viejo, sí por su culpa.

La referencia a la ahora famosa frase de Bierce: “Ah, ser un gringo en México; eso es eutanasia”, que hace Fuentes en su nota final, le confiere a la idea de eutanasia una ambigüedad que en una primera lectura a lo mejor no se hace manifiesta. El viejo en su desprecio a “esos pedos de Dios que llaman humanidad”, en su deseo por abandonarla no sin antes tratar de acabar con cualquier esperanza en ella, se hace instrumento vital en el fin heroico con el que soñó Arroyo (p. 124). Como agente de una eutanasia activa, la que se supone quiere la víctima pero está incapacitada para solicitarla, el gringo viejo impone su destino sobre el del mexicano. Tanto el gringo como el general repiten la frase “Mi destino es mío” varias veces en la novela, pero al final se descubre esa sentencia como una ilusión de control que sus respectivas historias nacionales les impidió hacer realidad. Con la muerte de Arroyo la nacionalidad del viejo vuelve a hacerse relevante ya que mata un sueño concebido desde la posibilidad revolucionaria de la renovación. En otras palabras, el viejo se arrogó el derecho a eliminar el futuro de Arroyo.

Como se señaló al comienzo de este trabajo, no hay duda de que el propósito de la “Nota del autor” es rubricar la condición histórica del personaje principal en caso de que el lector la desconozca o la haya preferido ignorar. Pero a la vez y en la misma nota, en deuda con la biogra-

fia *Ambrose Bierce: The Devil's Lexicographer* (1951) de Paul Fatout, Fuentes deja en claro su condición de creador de otra historia para Bierce. Una historia construida desde la ficción y no desde la evidencia. Fatout concluye su trabajo sobre Bierce indicando que este, después de escribir su última carta, esa en la cual califica la ida a México como un acto de eutanasia, desapareció sin dejar rastros. No se volvió a saber nada de él, y una vez cruzada la línea limítrofe entre México y Estados Unidos desapareció o, en palabras de Fatout: “el resto es silencio” (p. 318). Nuevamente Carlos Fuentes en su apéndice final revela que ese silencio fue una invitación a novelar la aventura de un viejo escritor norteamericano que, en su condición de estadounidense, quiso morir en manos de Pancho Villa. Fuentes le informa al lector en la apostilla que Bierce: “Entró a México en noviembre y no se volvió a saber de él. El resto es ficción” (p. 249). Para el novelista mexicano desde la ficcionalización de lo que ocurrió después de la desaparición de Bierce se revelan las marcas de la realidad histórica que las relaciones entre los dos países han dejado en sus ciudadanos. De ese modo, la indudable vigencia de la novela reside en ser un texto donde se invita a llenar el vacío del silencio y retomar el diálogo inconcluso.

Skidmore College

BIBLIOGRAFÍA

- CASTILLO, Debra. “Fuentes fronterizo”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Núm. 4, 2000, pp. 159-174.
- FADIMAN, Clifton. *The Collected Writings of Ambrose Bierce*. Citadel Press, Nueva York, 1946.
- FATOUT, Paul. *Ambrose Bierce. The Devil's Lexicographer*. University of Oklahoma Press, Norman, 2013.
- FUENTES, Carlos. *Gringo viejo*, María Fernanda Lander (ed.). FCE, México, 2008.

- GUNN, D. W. "A Labyrinth of Mirrors: Literary Sources of *The Old Gringo/ Gringo viejo*", *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. 26, núm. 1, 1999, pp. 61-79.
- LAMAITRE, Monique. "Territorialidad y transgresión en *Gringo viejo* de C. Fuentes", *Revista Iberoamericana*. Vol. 53, núm. 141, 1987, pp. 953-963.
- ROY, Joaquín. "Historia, biografía, cine y ficción en *Gringo Viejo*", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Vol. 17, núm. 34, 1991, pp. 147-164.

DE IDENTIDADES A AFILIACIONES: UNA LECTURA POSNACIONAL DE LA OBRA DE CARLOS FUENTES

HEIKE SCHARM

LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA, ligada al mestizaje y la pérdida de un origen precolombino, ha sido el foco de investigación durante la mayor parte del siglo xx, sobre todo a la hora de analizar obras de ficción. Uno de los lectores de Fuentes, por ejemplo, se refiere al cuadro de David Alfaro Siqueiros, *Nuestra imagen actual* (1947, Museo Nacional de México), como un posible subtexto de su obra.¹ El cuadro retrata a un hombre moreno, semidesnudo y sin rostro, que extiende ambas manos hacia el espectador. Para Gyurko, en esta imagen se refleja la paradoja del mexicano, quien, desde la colonización europea, no ha podido recuperar o crear una identidad propia. La interpretación del cuadro de Siqueiros nos recuerda una vez más que para los lectores posmodernos el concepto de *identidad* adquiere la calidad de esencia –en un sentido platónico– como una noción trascendental, pura e incorruptible. Una vez comprometida o perdida, la identidad latinoamericana sólo se puede reconstruir en y por medio de la búsqueda del pasado, o sea, de un origen perdido.

En los últimos años, sin embargo, se ha propuesto otro acercamiento a la cuestión de la identidad cultural, sea en plano personal o colectivo. La lectura de la novela de Carlos Fuentes, *Gringo viejo*, que se plantea en este capítulo, demuestra que su autor era, en este respecto, un pionero en el emergente discurso posnacional. Décadas antes de la emergencia de este campo crítico, producto de la presente fase de globa-

1 Lanin A. Gyurko, *Lifting the Obsidian Mask. The Artistic Vision of Carlos Fuentes*, Scripta Humanistica Maryland, Potomac Maryland, 2007, pp. 280-281.

lización, Fuentes ya proponía una reevaluación y redefinición de valores (y conceptos) posmodernos, cuyo objetivo consistiría en preparar un camino viable, por medio del arte, para un mundo “en el que todas las culturas, y sus manifestaciones políticas, tuviesen vigencia”.²

Como es evidente en las novelas del autor mexicano, y también expresado de manera explícita en sus ensayos, Fuentes rechaza la validación del pasado como portador sagrado de la identidad de América Latina. Más bien, se sugiere que, más que una fuente de eterna melancolía, la pérdida del origen puro de una nación puede igualmente constituir su fuerte particular. Leída desde esta perspectiva, la novela *Gringo viejo* brinda una contribución valiosa al discurso crítico actual, puesto que, según la interpretación que se ofrece aquí, se apoya igualmente en dos de los pilares del discurso posnacional: primero, el cambio de enfoque, desde el pasado individual hacia un futuro colectivo; y segundo, la reevaluación de la noción de la identidad, reconsiderada como un proceso dinámico y abierto, en colaboración e interrelación con otras culturas.

Como bien lo han expresado Schultermandl y otros críticos, nuestra era de globalización cuestiona la visión tradicional de conceptos como nación, cultura e identidad, y propone una reexaminación de su significado teniendo en cuenta los cambios geopolíticos actuales.³ Uno de los ejemplos más representativos de estas tendencias recientes lo constituye el cuestionamiento de esencialismos culturales como fuente y portadores de la identidad cultural. La crítica posnacional se aleja de manera decidida de la idea de *identidad* basada únicamente en las raíces de una nación o etnia, ya que la estima incompatible con la realidad global del siglo XXI. En su lugar surge una nueva comprensión de la identidad como un proceso abierto, dinámico y, sobre todo, colectivo. Asimismo, uno de los lectores de Fuentes, George Irish, recordando las palabras con tinte bergsonianos de uno de los personajes principales de

2 Carlos Fuentes, *Tres discursos para dos aldeas*, FCE, México, 1994, pp. 71-72.

3 Silvia Schultermandl y Sebnem Toplu, *A Fluid Sense of Self. The Politics of Transnational Identity*, LIT Verlag, Berlín, 2010, p. 12.

La región más transparente, estima que “Mexico’s originality is not evaluated in terms of sources but rather in terms of an *evolutionary experience* which gains its validity and dynamism from the reality of the present as an *ongoing dialectical process* and from the [yet] undefined possibilities of the future” (las cursivas son mías).⁴ Según Julio Ortega, esta cosmovisión dinámica, ligada a la cuestión de identidad, está omnipresente en la obra de Fuentes ya desde sus principios:

Fuentes será uno de los primeros escritores mexicanos en poner en cuestión la idea de la identidad como lo idéntico, estable y prefijado. Desde sus primeros relatos exploró la identidad como indeterminación, proceso y diferencia. La novedad de esta propuesta introdujo la duda metódica, creativa, en el edificio monumental de la identidad nacional [...] Fuentes radicalizó [el cuestionamiento de la complacencia nacionalista en una identidad esencial y verificable]: introdujo la indeterminación del sujeto al someterlo a la práctica del otro, a su diferencia ganada en el diálogo.⁵

Sobre todo la última frase de Ortega resume a la perfección uno de los temas principales de la novela *Gringo viejo*: el cuestionamiento de esencialismos y la reconsideración de la identidad nacional como producto del diálogo entre naciones y culturas.

Un aspecto muy comentado por los lectores de Fuentes ha sido el obvio paralelismo entre el personaje principal de *Gringo viejo* y Don Quijote, reforzado por el hecho de que entre los pocos libros que Bierce trae a México se encuentre la gran novela de Cervantes. Como consecuencia, el escritor estadounidense ha sido interpretado como una reencarnación simbólica de Quijano o hasta como una suerte de antiQuijote, debido, entre otras razones, a sus intentos de autocreación, sus fracasos

4 George Irish, “Carlos Fuentes: ‘Mexico coming to terms with itself’”, *Caribbean Quarterly*, vol. 23, núm. 1 (marzo), 1977, p. 32.

5 Julio Ortega, *Imagen de Carlos Fuentes*, Jorale Editores, México, 2008, p. 69.

y su apego a un pasado incompatible con el presente.⁶ No obstante, y teniendo en cuenta las ideas de Fuentes sobre la cuestión de la identidad, el obvio subtexto cervantino en *Gringo viejo* sugiere otro punto de encuentro entre ambas novelas, de acuerdo con el discurso crítico actual. Puesto que Fuentes también ejercía de lector y crítico de su propia obra, sus ensayos nos brindan una fuente valiosa de información sobre el trasfondo de sus novelas, del mismo modo que sus obras de ficción se pueden leer como una novelización de sus ideas políticas y visiones artísticas. En su discurso de aceptación del Premio Cervantes en 1987, por ejemplo, Fuentes califica la novela de Cervantes como obra de arte que marca el principio de la modernidad, gracias a la notoria inestabilidad ontológica de sus personaje y lugares. Según Fuentes –y esta idea será central a una lectura posnacional de su narrativa– la conciencia misma de la falta de una identidad estable, *a priori*, le empuja al hombre moderno a iniciar un proceso de autodeterminación, el cual depende ya no tanto de su origen, sino de su interacción con el mundo. Fuentes reitera este mismo argumento en la segunda parte de su ensayo *Valiente mundo nuevo*, donde insiste en la necesidad actual “[d]el reconocimiento constante de que vivimos en un mundo variable”, ya que así “no tenemos más remedio que dirigirnos siempre al otro”.⁷ En esta búsqueda de sí mismo, el hombre nombra a su mundo y así lo transforma, a medida que él es nombrado y transformado por su entorno. Según mi lectura, más que el fracaso o la locura quijotescos, es este aspecto de la obra cervantina que sirve de subtexto de *Gringo viejo*.

El reconocimiento de la inestabilidad ontológica como posible catalizador de encuentros y diálogos interculturales es uno de los temas

6 Véanse, entre otros, Jane Creighton, “Bierce, Fuentes, and the Critique of Reading: A Study of Carlos Fuentes’s *The Old Gringo*”, *South Central Review*, vol. 9, núm. 2 (verano), 1992, pp. 70-72; y Nathalie Sagnes Alem, “La confrontación Mexique-États-Unis dans *Gringo viejo* de Carlos Fuentes: de l’incompréhension à la réconciliation”, *Caravelle*, núm. 64, 1995, p. 131.

7 Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Mondadori, Barcelona, 1990, pp. 142-143.

fundamentales del discurso posnacional. Tomando en cuenta las palabras de Fuentes, podríamos leer el ya mencionado cuadro de Siqueiros como una expresión artística del gran potencial de una nación, la cual, carente de una definición predeterminada, se abre hacia el otro y hacia el futuro, para crearse y autodeterminarse. La afirmación de Fuentes “no somos aún. Estamos siendo”,⁸ nos podría servir de posible subtítulo al cuadro de Siqueiros, para dar a *Nuestra imagen actual* un sentido verdaderamente actual.

Remplazar el infinitivo *ser* por el participio *siendo* implica redirigir la mirada hacia el futuro a la hora de definir quiénes (las naciones) somos o, mejor dicho, quiénes *elegimos* ser. Desde esta perspectiva, el mestizo sin cara, con las manos extendidas, adquiere una relevancia más allá del contexto mexicano o hasta aun latinoamericano, ya que señala la disposición de forjarse un destino propio en diálogo con el mundo. No se trata de rechazar el pasado, ni mucho menos de menospreciar el patrimonio cultural. Lo que sí se rechaza, sin embargo, es el determinismo cultural, consecuencia inseparable de la percepción de una identidad únicamente basada en los orígenes de un pueblo. Libre de los esencialismos culturales, se le abre la posibilidad de recrearse como afiliación posnacional,⁹ más que identidad nacional, a fin de ganarse un futuro propio.

La obra de Fuentes, y en especial *Gringo viejo*, brinda una contribución valiosa al discurso nacional de la actualidad, ya que se centra igualmente en la cuestión de la identidad cultural, considerándola un proyecto dinámico, abierto e incluyente. Tanto en sus ensayos como en su obra narrativa, Fuentes promueve un pensamiento coherente y consistente, de acuerdo con su ideología política y visión artística, reminiscente, en algunos aspectos, de los realistas simbólicos del siglo XIX. En estas no-

8 Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, FCE, México, 1993, p. 169.

9 David Hollinger propone sustituir la noción de identidad por “afiliación”, para enfatizar los cambios en el mundo actual, y también para sugerir que este proceso de autocreación implica un grado de responsabilidad (citado en Schullermandl, p.14).

velas de tesis, los personajes personifican elementos específicos de la sociedad o nación, y su destino final (matrimonio, procreación, esterilidad o muerte) suele ser un reflejo, en clave simbólico, de las recomendaciones políticas del autor para el futuro de su país. Sin embargo, los destinos de los personajes de *Gringo viejo* parecen mucho menos reveladores en cuanto a una clara conclusión ideológica. Si asumimos que la novela tiene un propósito didáctico posnacional, es decir, uno que consiste en convencerle a su lector del beneficio de un diálogo fructífero entre culturas para fomentar su propia identidad, el desencuentro amoroso, la muerte y la soledad final de los tres protagonistas carecen de sentido. Además, la muy repetida frase en la novela “Se sienta sola y recuerda”, cumple la función de un refrán, recordándonos su importancia a cada decena de páginas para la interpretación del texto. Por su proximidad fonológica, el uso del verbo *sentar* evoca, desde luego, la noción de *sentir*, lo cual enfatiza aún más el aparente estado de desolación de Harriet después de abandonar México. Considerando la serie de fiascos interculturales en la novela, parece lógico que su soledad final haya sido interpretada como prueba del fracaso de las relaciones entre países y el progresivo aislamiento de los Estados Unidos en el escenario global.

No obstante, una lectura en clave posnacional nos ofrece otra posible interpretación, muy de acuerdo, además, con las ideas expuestas en los ensayos de Fuentes. Al rechazar un final feliz para Harriet y Arroyo, Fuentes preserva la otredad de ambos para derrumbar el mito utópico de una globalización humanística que apuesta por la “unión armónica” de culturas, pagándola cara con la erradicación de la diversidad. Fuentes parece haber tomado nota de Spivak que advierte del peligro de una “autodeclarada hibridez triunfalista” y una nueva forma de colonialismo.¹⁰ Del mismo modo, Fuentes nos previene de “la velocísima integración mundial que podría dejarnos a todos sin rostros, o con una

10 Citado en Joel Kuortti y Jopi Nyman, *Reconstructing Hybridity. Post-colonial Studies in Transition*, Rodopi, Nueva York, 2007, p. 3.

sola máscara sonriente: la del robot feliz¹¹. Por medio de la compleja función narrativa de Harriet y el énfasis en su conflicto interior que queda sin resolver,¹² Fuentes se refiere de manera indirecta a ambas trampas y las evita con decisión.

Debido al título de *Gringo viejo* y el hecho de que se novelice la desaparición misteriosa del autor del *Diccionario del diablo* en México durante la revolución, la crítica se ha enfocado mayormente en el personaje Bierce. Sin embargo, si le concedemos el protagonismo a Harriet, se nos desvela una posible lectura importante, de acuerdo con el pensamiento posnacional y la visión profética de su autor. La imagen final de Harriet, sentada y sola, enfatiza su papel de agente de negociación en el texto, destinado a abrir un espacio propicio de encuentro para las múltiples voces que trascurren la novela, con el objetivo de fomentar un entendimiento mutuo entre ellas, sin sacrificar sus idiosincrasias. En vez de reducir a Harriet a una fuerza pasiva o a una entre los múltiples narradores de la novela,¹³ podríamos interpretarla como el doble borgiano de Fuentes, o sea, como el autor intradieético de *Gringo viejo*. La insistencia en “se sienta sola”, a diferencia de “se siente sola”, como sería de esperar, es significativa. Más que estado emocional, Fuentes insiste una y otra vez en la descripción del gesto físico que inicia el proceso de la escritura. Leída de esta forma, la repetida frase pierde sus connotaciones negativas asociadas al abandono y evoca, en su lugar, el estado de reclusión y de reflexión solitaria necesaria para un escritor centrándose en su labor.

Cuando se sienta, recuerda y escribe, Harriet no sólo ocupa el lugar central en la novela, sino que aparece como un personaje doble, ligado cada uno a un tiempo distinto: la Harriet del pasado viviendo en Méxi-

11 *Tres discursos*, p. 75.

12 Este conflicto interior se refleja en los sentimientos contradictorios de la protagonista. Harriet odia a Arroyo por el deseo poderoso que este inspira en ella, a la vez que el revolucionario mexicano le hace comprender la imposibilidad de su unión.

13 Gyurko, p. 269.

co, y la Harriet del presente escribiendo *Gringo viejo*. Por medio de su escritura, los múltiples tiempos, su presente y los pasados de los otros personajes convergen. Así pues, Harriet se convierte en un lugar de congregación donde los límites temporales y geográficos se disuelven y desde donde nos llega su voz polifónica, muy parecida a la que Fuentes describe en *Geografía de la novela*:

Esa voz nos cuestiona, nos llega desde muy lejos pero también desde muy adentro de nosotros mismos. Es la voz de nuestra propia humanidad revelada en las fronteras olvidadas de la conciencia. Proviene de tiempos múltiples y de espacios lejanos. *Pero crea, con nosotros, el terreno común donde los negados pueden juntarse y contarse las historias prohibidas por los negadores.* [Las cursivas son mías.]¹⁴

Por medio de su protagonista, Fuentes resucita la figura del descubridor retratado en *Valiente mundo nuevo* (“el deseador, el memorioso, el nominador y el voceador”)¹⁵ como un agente posnacional capaz de abrir un espacio de afiliaciones, el cual, al ser nombrado por ella, cambia y *la* cambia a ella. Mientras que la Harriet del pasado intenta civilizar al otro, la Harriet del presente escribe, motivada por el deseo de comprender y de convivir con el otro. Para Fuentes, como explica en su ensayo profético, el descubridor “no sólo quiere descubrir la realidad; también quiere nombrarla, deseirla, decirla, recordarla. A veces todo ello se resume en otro propósito: imaginarla”.¹⁶ Sin embargo, la invención de la tierra lejana por medio de su escritura, su memoria y su imaginación, cumple un propósito diferente al de un conquistador que sobrescribe –y aniquila– al otro. Escrita en el presente, la cita repetida “se sienta sola y recuerda”, contrasta con el tiempo verbal del pasado que domina en la

14 *Geografía*, p. 172.

15 *Op. cit.*, p. 46.

16 *Idem*, p. 172.

novela. Esta discrepancia en el uso de los tiempos verbales subraya el acto de la escritura como una actividad *extratemporal*, en la cual se suspende el tiempo progresivo de la narración. En su cuarto solitario, los múltiples planes temporales se cruzan y entrecruzan: el flujo circular, simbolizado en la repetición de las temporadas experimentadas por Harriet, es indicativo del tiempo de la escritura; y el tiempo lineal, simbolizado por la temporada única experimentada por Arroyo, es indicativo del tiempo de la narración.

Hasta la estructura misma de la novela se puede interpretar de dos maneras: como una falsa cronología (describiendo la paulatina transformación de Harriet) o, leído de forma circular, tomando como punto de partida cualquiera de las muchas “se sienta sola” que marcan el eterno presente de la escritura. Si leemos *Gringo viejo* como una obra circular más cronológica, Harriet se convierte en el demiurgo central, ejerciendo de creador del tiempo y del espacio de la novela. Guardia del tiempo, Harriet declara que “voy a regresar con tu tiempo, Arroyo; con el tiempo del viejo; los voy a guardar, Arroyo; tú no lo sabes pero *voy a ser dueña de todo el tiempo que gane aquí*” (las cursivas son mías).¹⁷ El significado del nombre de Harriet es de igual forma importante, ya que confirma aún más su lugar central en el texto. Harriet deriva del alemán Henrik, lo que significa gobernante del hogar. Más que un personaje dinámico tradicional, Harriet también cumple la función de un lugar. Más específicamente, ella encaja con las características del *no-lugar* explicadas por Marc Augé. Se trata de un espacio, signo de nuestra modernidad, “in which neither identity, nor relations, nor history really make any sense; spaces in which solitude is experienced as an overburdening or emptying of individuality, in which only the movement of the fleeting images enables the observer to hypothesize the existence of a past and glimpse the possibility of a future”.¹⁸ Para

17 *Gringo viejo*, p. 142.

18 Marc Augé, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, Londres, 1995, p. 87.

Augé, un *no-lugar*, debido a su anonimato, soledad y cierta neutralidad (la carencia de una identidad fija), facilita el encuentro y la experiencia colectiva de los demás.¹⁹ Cuando ella se sienta –sola– y recuerda, Harriet se ofrece como un recipiente vacío. Su memoria e imaginación, carentes de un centro individual, abren un espacio y tiempo colectivos donde congregan los muchos personajes ex-céntricos de la novela.

La novela sugiere que únicamente como *no-lugar* Harriet logra congregan las voces anteriormente silenciadas por la Historia y sus tierras: la voz de Bierce –sus arrepenimientos, sus pérdidas, su muerte desconocida, y la voz de la mujer-luna, que primero renunció a su nombre, pero que ahora logra contar su historia por medio de su descubridora: “sólo se lo podría contar a alguien llegada de una tierra tan lejana y extraña como los Estados Unidos, el otro mundo, el mundo que no es México, el mundo distante y curioso, *excéntrico* y marginal de los yanquis”.²⁰ La centralidad de Harriet en la novela y su ex-centricidad como *no-lugar* se hacen evidentes más y más, a medida que avanza la novela. Ella facilita los múltiples discursos de los demás, incluido el de la amante cubana de su padre, al suplantarse su imaginada soledad por la de la hija abandonada. Finalmente, su memoria como *no-lugar* invita a la voz de Arroyo y le abre asimismo un espacio desde donde puede hablar por su pueblo. Mientras que Harriet escribe, Arroyo se nombra; primero se nombra a sí mismo para luego poder nombrar a los suyos: “Tomás Arroyo. Para ti, Rosario, Remedios, Jesús, Benjamín, José, mi coronel Frutos García, Chicho Mansalvo, tú misma Garduña, en nombre de las chozas y las prisiones y los talleres, en nombre de los piojos y los petates, en nombre de...”²¹ Los ecos bíblicos de este ventrilocuismo imaginado enfatizan aún más la estrecha correlación entre nombramiento y creación, y entre nombramiento y sacrificio, todas estas características importantes de la función de Harriet en el texto.

19 *Op. cit.*, p. 120.

20 *Gringo viejo*, p. 157.

21 *Op. cit.*, p. 187.

Harriet asume el papel del nombrador de los campesinos mexicanos, reemplazando su propio reflejo en los espejos del salón de baile por la imagen del otro. La insistente pregunta en la novela de que si ella, como los otros, se contemplaba en estos espejos, y su negativa final, se han interpretado como una prueba o *perhaps even dread of accepting her new [transcultural] identity*.²² Sin embargo, si entendemos a Harriet como escritora, descubridora y nombradora –en el sentido que le da Fuentes–, su rechazo tiene sentido, puesto que ella *es* el espejo y no el reflejo. A pesar de la abundancia de espejismos en la novela, se describe un solo momento (antes de salir de los Estados Unidos para México) en que Harriet contempla su propio rostro. Observándose en el espejo de su cuarto, ella intenta explorar su reflejo, pero se da cuenta de la vacuidad de su rostro, el cual “parecía no más viejo sino más vacío, menos legible [...] *como la página de un libro que palidece cuando sus palabras lo abandonan*” (las cursivas son mías).²³

Harriet el espejo, Harriet la página blanca de un libro y Harriet la nombradora, todas las facetas de la protagonista funcionan como heterotopías, en el sentido foucaultiano de contra-espacios. Foucault resalta sobre todo el espejo como un lugar excepcional, puesto que es una utopía, un espacio irreal e ilusorio, pero también es un lugar físico y real, y, como tal, capaz de albergar y vincular todos los espacios reflejados en su cristal.²⁴ Esta idea de *De los espacios otros* describe a la perfección la función de Harriet en la novela. El ensayo de Foucault aclara también por qué ella logra ocupar el lugar central de la novela, a pesar de haber renunciado a su propio centro. Al igual que un espejo –vacío, sin un entorno que se refleje en él–, Harriet se parece al hombre sin rostro de Siqueiros que extiende las manos hacia el otro para construir su significado propio. Harriet misma describe su propósito y hasta su felicidad de

22 Gyurko, p. 268.

23 *Gringo viejo*, p. 73.

24 Michel Foucault, “Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre de 1984, pp. 46-49.

acuerdo con esta interpretación: “Yo fui más feliz cuando mi adorado padre nos dejó [...] sentí que ahora las cosas dependían de mí; era yo quien debía sacrificar, esforzarse, posponer, no sólo en nombre propio, sino en nombre de todos los que me quieren y son correspondidos.”²⁵ Este “Ser feliz cumpliendo con el deber” se puede interpretar, desde luego, como una ironía bajtiniana que invierte su sentido. Sin embargo, dentro del contexto de una lectura posnacional –y suponiendo que Harriet está escribiendo *Gringo viejo*– esta enunciación adapta un sentido radicalmente diferente. Su esfuerzo y sacrificio, siempre en nombre propio (del autor) y de los que le corresponden (los personajes), remiten a la idea de cómo su propia vacuidad, simbolizada por la pérdida del padre y de su origen, facilita su transformación en un lugar de congregación (la página en blanco), donde la voz y el reflejo del otro comienzan igualmente un cambio humanizante en ella: “La *nueva compasión* [...] ella se la debía a un joven revolucionario mexicano que ofrecía vida y a un viejo escritor norteamericano que buscaba muerte: ellos le dieron existencia suficiente a su cuerpo para vivir los años por venir, aquí en los Estados Unidos, allá en México, dondequiera” (las cursivas son mías).²⁶

Para apreciar la condición particular de Harriet y su función narratológica en el texto, nos sirve recordar al extranjero de Zygmunt Bauman, símbolo, según el sociólogo, de la condición universalizante del hombre moderno.²⁷ Como transpira claramente en la descripción de sus hogares de niñez y sus circunstancias familiares, Harriet está marcada por su dificultad de vincularse a un lugar. Su permanente estado de desarraigo se distingue del de Bierce, puesto que en el caso del último se trata de un rechazo nacional consciente y voluntario, resultado de su desencanto con la sociedad y la política de los Estados Unidos. Para Harriet, sin embargo, no se trata de una decisión consciente, sino

25 *Gringo viejo*, p. 123.

26 *Op. cit.*, p. 214.

27 Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence*, Cornell University Press, Nueva York, 1991, 285 pp.

de su condición intrínseca de sentirse desvinculada de su mundo, de su familia y de su pasado. Bauman aclara que el estado de desarraigo implica el sentirse *neither inside nor outside, neither friend nor enemy, neither included nor excluded*, y que la imposibilidad del extranjero de vincularse a su entorno *makes the native knowledge inassimilable*.²⁸ Del mismo modo, la incapacidad de Harriet de asimilar las costumbres y la forma de pensar de los mexicanos complica su convivencia y refuerza su aislamiento en el país vecino. No obstante, el reconocimiento de la extranjera de su propio estado de desarraigo inicia también el primer paso hacia un posible diálogo en construcción con el otro. Como Bauman explica, “the vision of universality is born of rootlessness [...] It is only through setting oneself apart that one can share in the predicament of others, and participate on equal footing in the universal human condition. Strangerhood has become universal. Or, rather, it has been dissolved; which, after all, amounts to the same. If everyone is a stranger, no one is”.²⁹

La decisión de Fuentes de usar la Revolución mexicana de trasfondo para una novela que comenta las complejidades y necesidades de nuestra época, más allá de un contexto nacional específico, es brillante. El estado de desarraigo es común a todos los personajes de *Gringo viejo*, aunque las causas y efectos sean diferentes, dependiendo de las circunstancias culturales e históricas de cada uno. No obstante, reencontramos ecos de las ideas de Bauman en el discurso de la mujer de la cara de luna, cuando esta afirma que la única razón por la cual ha sido capaz de abrirse a Harriet y de prestarle su voz era su estado común de desarraigo: “le podía contar esto a la gringa no sólo porque era diferente, sino porque ahora ellos, los mexicanos, *eran [...] como ella*, como el gringo viejo, como todos los gringos: *inquietos, moviéndose, olvidando su antigua fidelidad a un solo lugar y un solo paisaje y un solo cementerio*” (las cursi-

28 *Op. cit.*, pp. 76-77.

29 *Idem*, p. 97.

vas son más).³⁰ El sentido del extranjero universal, encarnado en la protagonista de *Gringo viejo*, resuena en la visión política y literaria de Fuentes sobre la excentricidad del hombre moderno como una condición universal y universalizante, la cual, más que debilidad o flaqueza, también es su fuerte, ya que le dirige hacia el otro y le permite superar las jerarquías antiguas entre colonizador y colonizado. En *Geografía de la novela*, para citar un ejemplo, leemos que

[al] antiguo eurocentrismo se ha impuesto un policentrismo que [...] debe conducirnos a una “actividad de las diferencias” como condición común de una humanidad sólo central porque es excéntrica, o sólo excéntrica porque tal es la situación real de lo universal concreto, sobre todo si se manifiesta mediante la aportación de lo diverso que es la imaginación literaria.³¹

Esta imaginación literaria, precisada por Fuentes como una suerte de *Weltliteratur* goethiana liberada del eurocentrismo del siglo XVIII, promueve una literatura basada en las diferencias culturales, pero en la que confluye en “un mundo único, en una ‘superpotencia única’”.³² Harriet Winslow y su narración-escritura policéntrica y polifónica ejemplifican lo que Schultermandl consideraría una muestra del pensamiento posnacional, el cual nos lleva a la construcción de nuevas identidades en y por los puntos de contacto con la otredad, puesto que *cultural identities draw on and come into existence through the interaction with other cultural identities. Identity is therefore not only a process of identification, it is a continuous cultural dialogue between self and other.*³³

En los últimos capítulos de la novela, Fuentes contrapone el discurso oficial de los Estados Unidos (representativo de los intereses eco-

30 *Gringo viejo*, p. 157.

31 *Op. cit.*, p. 167.

32 *Idem*, p. 167.

33 Schultermandl, p. 16.

nómicos y territoriales que también empujan la presente fase de la globalización) a la imaginación literaria de Harriet (representativa de las fuerzas culturales que promueven el acercamiento entre naciones para contrarrestar, como esperan algunos, los daños infligidos por la globalización). La gama de preguntas de los periodistas esperándola a la vuelta en su país evocan la política exterior del reciente pasado estadounidense: si el gobierno debe intervenir en la Revolución mexicana, si se deben tomar represalias por la muerte de Bierce, si los Estados Unidos deben democratizar a México para promover su progreso, etc. Las respuestas de Harriet son la prueba de su cambio radical y resumen tanto la visión de Fuentes como los recalces de la creciente conciencia posnacional. En vez de educar o “civilizar” al otro –es decir, reducirlo a una copia de sí-misma–, su propósito al cruzar la frontera se limita a “aprender a *vivir con México*”.³⁴ La Harriet del presente, sentada y sola, describe cómo, en este momento, se dio cuenta de que “lo importante era vivir con México [no por, sino] a pesar del progreso y la democracia, y que cada uno llevaba adentro su México y sus Estados Unidos [...]”.³⁵

Con esta afirmación de su protagonista, Fuentes sí corre el riesgo de caer en la trampa de lo que un crítico denomina el fenómeno posmoderno de un “neo-liberal opportunism and global sisterhood”.³⁶ Sin embargo, la voz de Harriet expresa a continuación, de manera explícita, lo que la crítica posnacional actual propone como un paso necesario hacia una convivencia global aceptable. La *gringa* no disminuye los obstáculos en el camino, ni esconde sus propios prejuicios y limitaciones. Al contrario, ella admite que “yo soy débil y extranjera y aun en mi condición de aristocracia empobrecida, un ser protegido”, que “yo no puedo asimilarlo todo en tan poco tiempo”, y que “también soy parte de mi propio pueblo, no puedo negar lo que soy”.³⁷ La lúcida autocrítica de

34 *Gringo viejo*, p. 222.

35 *Idem*.

36 Schultermandl, p. 16.

37 *Gringo viejo*, p. 227.

Harriet, la conciencia de su falta de empatía por el otro, su consiguiente abandono de México y la soledad que le espera en los Estados Unidos anulan cualquier posible simplismo utópico en la novela. En *Valiente mundo nuevo*, Fuentes explica indirectamente el desenlace enigmático de *Gringo viejo* y su decisión de insistir en la imposibilidad de una unión amorosa de Arroyo y Harriet cuando escribe que “tal sería la perfecta armonía de la Utopía definitiva. *En realidad no sería sino una nueva enajenación*, porque sin la distinción entre objeto y sujeto, se pierde la facultad de razonar” (las cursivas son mías).³⁸ Es cierto que la narrativa de Fuentes no siempre está libre de utopías. Sin embargo, estas utopías siempre subsisten en su obra en forma de anhelos o deseos insatisfechos. De esta manera, se preserva el potencial transformativo de una obra de arte, sin pretender ofrecer una sustitución idealizada de la realidad que paralizaría su progreso.

Van Delden distingue entre dos formas de relativismo cultural: una, siguiendo la visión tradicional de Isaiah Berlin, quien postula que cada cultura sólo puede subsistir en un ámbito autosuficiente y aislado; y otra visión que cree en la posibilidad y la importancia de un acercamiento e intercambio de culturas para fomentar su propio crecimiento y desarrollo.³⁹ Conuerdo con Van Delden en que uno de los propósitos principales –y quizás el mayor mérito de la obra de Fuentes– es que anima a sus lectores *to become cultural relativists in the second and not the first sense*.⁴⁰ Sin embargo, como aclara el crítico también, este propósito requiere también “not only to demand that we acknowledge difference [el fundamento del pensamiento posmoderno], but also that we strive for a rapprochement between cultures [el fundamento del pensamiento posnacional]”.⁴¹ Por medio de Harriet Winslow, autora ficticia

38 *Op. cit.*, p. 142.

39 Maarten van Delden, “Carlos Fuentes: from Identity to Alternativity”, *MLN*, núm. 108, 1993, p. 344.

40 *Op. cit.*, p. 344

41 *Idem*, p. 345.

de *Gringo viejo*, Fuentes noveliza el modelo a seguir para asegurar el potencial transformador de la literatura. Su novela busca fomentar la disposición de abrirnos hacia la otredad, de aprender con el otro y de dejarnos cambiar por el otro, permitiendo de esta forma que su “tierra ya nunca [nos] dejará”,⁴² Las mismas páginas de la novela, escrita por Harriet, preservan su discurso policéntrico en el *no-lugar* de su imaginación literaria. Por medio de la compleja estructura narrativa de *Gringo viejo*, Fuentes nos hace ver cómo el ámbito artístico puede fomentar el diálogo entre el yo y el otro, cómo puede cambiar el enfrentamiento intercultural en acontecimiento intracultural, y cómo las afiliaciones posnacionales, abiertas hacia el futuro, más que una identidad nacional pendiente del pasado, nos pueden ayudar a construir nuestra verdadera imagen actual.

OTRAS FUENTES

NYMAN, Jopi. *Home, Identity, and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*. Rodopi, Nueva York, 2009, 250 pp.

42 *Gringo viejo*, p. 223.

LA REINVENCIÓN DE LA HISTORIA EN *LA CAMPAÑA*

NATALIA MATTA JARA

LAS JORNADAS DE MAYO DE 1810 en Buenos Aires dan comienzo a la historia en *La campaña* (1990) de Carlos Fuentes. Queda así trazado el primer escenario de la narración: las luchas independentistas hispano-americanas. Como pronto se advierte, sin embargo la novela no se propone recrear los hechos históricos ni mucho menos reescribir una determinada versión de la historia. En su lugar, coloca los elementos de un debate sobre la modernidad hispanoamericana, que coincide con lo expuesto por el autor en *Valiente mundo nuevo*, volumen de ensayos publicado el mismo año en que aparece la novela. Para Fuentes, “[l]a modernidad, que tan desesperadamente habíamos buscado desde la Independencia, adaptando con premura las leyes del Occidente a nuestra realidad colonial” (p. 22), se alcanzó únicamente en el campo de la cultura. De cara a los “desafíos de la nueva modernidad”, una alternativa –señala– debería “hacer pasar toda la dramática complejidad de nuestra sociedad... tan confusa y contradictoria a veces, por la crítica de la cultura” (p. 14), lo cual supone reconocer la diversidad cultural del continente, al que Fuentes prefiere llamar indo-afro-ibero-americano.

Las incertidumbres del protagonista respecto de la realidad ha permitido leer *La campaña* como una crítica posmoderna al discurso histórico;¹ el cuestionamiento a los proyectos modernos del siglo XIX, de otro lado, como una cancelación del debate mismo en el que la novela se inserta.² Estas posibilidades, sin embargo, discrepan con la pos-

1 Para Helmut, *La campaña* ilustra la visión posmoderna de la historia al mostrar la naturaleza construida de la historia (pp. 108-128).

2 En la crítica al proyecto moderno hispanoamericano, según Carlos Alonso, la novela muestra la posición de Fuentes para no seguir comprometido con el debate

tura que el autor adopta en ensayos y entrevistas de aquellos años.³ Sobre todo, discrepan con la poética cervantista que Fuentes elabora para la novela moderna y cuyos motivos claramente escoge para *La campaña*. Siguiendo su interpretación del *Quijote en Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), quiero proponer que, lejos de la incertidumbre, esta novela reafirma la capacidad de la ficción histórica para conocer la realidad, no en su paralelo con el discurso histórico sino en su poder como creación verbal de la imaginación. Desde esta perspectiva, Fuentes no sólo plantea una visión de la historia de comienzos del siglo XIX, sino que se vale de esta para proponer su visión sobre el futuro del continente, que, desde la nueva modernidad o la posmodernidad, mantiene la espera del cambio.

La representación en *La campaña* tiene como marco los primeros once años de las luchas independentistas hispanoamericanas (1810-1821). Aunque hechos como el paso del Ejército Libertador por los Andes o las derrotas del general José Antonio Páez en Venezuela proyectan el itinerario de las campañas libertadoras sudamericanas, la novela dista de construir una representación histórica sobre las guerras de independencia. En cambio, la novela nos presenta las rutas del aprendizaje de Baltasar Bustos, un joven argentino al que los frentes de batalla y las incursiones por el territorio americano le revelan la dificultad de concretar en las realidades políticas de las futuras naciones los ideales de justicia, libertad e igualdad que animan la revolución rioplatense y que él ha bebido, en particular, de Rousseau.

Al comienzo de la novela, Baltasar Bustos y sus amigos Xavier Dorego y el narrador, Manuel Varela, aparecen seducidos por la novedad y la velocidad de los acontecimientos que los han convertido en ciudada-

sobre la modernidad (p. 265). Al respecto, Val Delden responde que no proponer una solución no implica necesariamente que Fuentes haya abandonado la búsqueda de soluciones realistas al problema de la modernidad (p. 195).

3 Véase *Valiente mundo nuevo* (1990), *El espejo enterrado* (1992), *Geografía de la novela* (1993) y *Tres discursos para dos aldeas* (1993).

nos de la Argentina, cautivados con una “nueva idea de fe en la patria, su geografía, su historia” (p. 15). En la atracción que los amigos sienten por los relojes se cifra la fascinación por el futuro, y se entrevé la noción del tiempo como esa instancia presente en que se conjugan pasado y futuro: “[el] misterio del tiempo, que es sólo la posibilidad de imaginarlo corriendo hacia atrás y no hacia adelante, o acelerando el encuentro con el futuro, hasta disolver esa noción y hacerlo todo presente: el pasado que no sólo recordamos, sino que debemos imaginar, tanto como el futuro, para que ambos tengan sentido” (p. 16). Este discurrir sobre el tiempo y la historia tiene como horizonte el debate sobre la modernidad hispanoamericana. La novela nos presenta la visión de la historia que, a partir de su lectura de la filosofía de la historia de Giambattista Vico, Fuentes formula en *Valiente mundo nuevo*: la historia no es un movimiento lineal hacia el futuro –como propone el racionalismo europeo–, sino un movimiento en el que las civilizaciones traen al presente la memoria de las que las precedieron (p. 32). Por eso, para Fuentes, “el pasado es parte del presente y el pasado histórico se hace presente a través de la cultura, demostrándonos la variedad de la creatividad humana” (p. 38).

Las acciones de Baltasar, en cambio, contradicen tal visión del tiempo. Su entusiasmo por la libertad y la igualdad que traerá el nuevo orden lo lleva a querer imponer la justicia por sus propias manos. Baltasar, a quien llamaban “el Quijote de las Luces” porque quería “comprobar en la realidad la validez de sus lecturas” (p. 34), intercambia una noche el destino de un niño negro y un niño blanco en su sueño de acelerar el futuro. Pero su hazaña termina en arrepentimiento: el joven idealista había pasado por alto la desgracia de Ofelia Salamanca, la madre del niño blanco, de quien además está enamorado platónicamente. Es entonces que la miopía y los anteojos empañados que caracterizan a Baltasar Bustos delatan su visión incompleta del tiempo.⁴

4 Cuando se una después al ejército patriota, Baltasar querrá buscar también el perdón de la amada. Así, al comenzar su viaje, el personaje reafirma su perfil quijotesco

Baltasar Bustos se asoma al despertar independentista con una confianza en el progreso que refleja la concepción de la historia de la Ilustración francesa –opuesta a la filosofía de Vico–, que, como señala Fuentes, sostiene “que la naturaleza humana es constante, es la misma siempre y en todas partes, aunque lo que en verdad se considera como universal es sólo la naturaleza humana, históricamente determinada, de algunos europeos ilustrados del siglo XVIII, dado que el pasado es abolido como algo irracional” (*Valiente*, p. 34). Así se explica que, si bien es capaz de ejecutar un acto de pretendida justicia en favor de la igualdad históricamente negada a los negros, Baltasar excluya de la historia a otro personaje marginado debido a su supuesta “barbarie”, el gaucho: “Cada uno era portador de una historia pasada hecha de violencias, supersticiones y estupideces, que Voltaire había condenado para siempre. Baltasar no imaginaba, simplemente, un futuro con gauchos” (p. 55). El conflicto civilización y barbarie que deja notar el gesto de Baltasar refleja nuevamente una visión incompleta del tiempo, puesto que niega el pasado. En otro pasaje de la novela, al referirse a los indios del Alto Perú, el amigo Dorrego declara bajo los mismos principios la exclusión del pasado en una realidad futura: “El Alto Perú, ya se sabe, es tierra de hechiceros, alucinaciones y drogas. Hay que acabar con eso un día” (p. 121).

En la actitud de Baltasar y Dorrego, la novela proyecta la visión de las élites hispanoamericanas que, buscando ser modernos, excluyeron lo que procedía del pasado colonial. Carlos Fuentes explica el sinsentido de esta visión en *El espejo enterrado* (1992): “¿Qué era esta categoría civilizada a la cual aspirábamos, con la cual identificábamos la vida moderna y el bienestar mismo? Por exclusión, decidimos que la civilización no significaba ser indio, negro o español” (p. 423). En *La campaña*, el error de tal proyecto moderno lo advierte el padre Julián Ríos, el anti-

pues persigue por igual los valores de la justicia y el amor, que son, para Fuentes, el contenido social, ético y político del *Quijote* (Cervantes, pp. 87-91).

guo preceptor jesuita de Baltasar, cuando se pregunta: “¿entenderían los patriotas suramericanos que sin ese pasado nunca serían lo que anhelaban ser: paradigmas de modernidad?” (p. 180). Más adelante en su viaje, en México, Baltasar recibe la misma lección del padre Anselmo Quintana, un párroco que lidera la causa independentista como una causa propia de su fe religiosa: “¿Queremos ser ahora europeos, modernos, ricos, regidos por el espíritu de las leyes y de los derechos universales del hombre? Pues yo te digo que nomás no se va a poder si no cargamos con el muertito de nuestro pasado” (p. 304). Las palabras de Quintana vuelven a poner de relieve la necesidad de abrigar el pasado. Pero, además, aclara que de lo que se trata es de abrigar la diversidad cultural que reúne pasado y presente:

Lo que te estoy pidiendo es que no sacrifiquemos nada, m'ijo, ni la magia de los indios, ni la teología de los cristianos, ni la razón de los europeos, nuestros contemporáneos; mejor vamos recobrando toditito lo que somos para seguir siendo y ser finalmente algo mejor. [p. 304.]

La opción que resume Quintana abarca tanto el pasado como el presente. Como señala Van Delden, esta perspectiva propondría una solución para el divorcio que existe entre las ideas (la nación legal) y la realidad americana (la nación real), y que es para el autor el problema característico del continente (p. 192). Recordemos que esta solución, que supone la continuidad cultural del continente, de corte inclusivo, es la alternativa que Fuentes propone frente al reto de “los nuevos desafíos de la nueva modernidad” (*Valiente*, p. 14). Ahora bien, ¿es esta la posición en *La campaña*? Van Delden considera que aunque tal solución existe, no se llega a consolidar en la novela:

On the one hand, the novel reflects his desire to suggest solutions to what he regards as the fundamental problem of the split between the real and the legal nation in Latin America. On the other hand, the novel proposes

that text and reality, the real nation and the legal nation, can in fact never be reconciled with each other. [pp. 192-193.]

Propongo retomar la pregunta desde una aproximación distinta: examinar el discurrir sobre el tiempo y la historia a partir de las lecciones que recibe Baltasar a través ya no de ideas dentro de un discurso sino de la experiencia. Me refiero a la visión de El Dorado en una cueva en el Alto Perú y a su paso por una alta región paramañá de Venezuela.

La primera empresa militar de Baltasar es llevar “la revolución de las luces” (p. 103) del Río de la Plata al Alto Perú. Con la ilusión del “nacimiento de un mundo Nuevo” (p. 96), Baltasar busca imponer la justicia, la libertad y la igualdad que acabará con la servidumbre de los indios del altiplano. Pero el Alto Perú le revela el abismo que existe entre la ley y la realidad en ese vasto territorio que empieza a conocer. Los indios ni siquiera pueden entender la proclama que los libera puesto que Baltasar lee el decreto en el español que no saben.

Poco después de esta primera comprobación, el maestro Simón Rodríguez le revela el secreto de El Dorado, la mítica ciudad de oro de los indios, como una lección sobre el poder de la imaginación. En la oscuridad de una caverna, el protagonista puede distinguir de manera inexplicable la mirada de cientos de indios y además distinguir cómo sus ojos cerrados iluminan la cueva. El Dorado se vuelve así una cueva de luz que le revela a este hombre de las luces la visión de sus dos pasiones: una moderna ciudad del futuro y Ofelia Salamanca. Esta experiencia agudiza su conflicto entre las lecturas y la realidad. Baltasar, como buen rousseauiano, nos han dicho, “cree en la pasión que nos lleva a recuperar la verdad natural y reunir, como en un haz, las leyes de la naturaleza y las de la revolución” (p. 32). Pero la visión de El Dorado desmiente esta concepción: “este origen mágico, de brujería y engaño, no era el de una perfecta asimilación del hombre con la naturaleza, sino, nuevamente, un divorcio intolerable, una separación que lo hería en lo más seguro de sus convicciones ilustradas” (p. 120).

La visión de la ciudad y de Ofelia como proyección de la luz de miles de ojos cerrados habla, según Simón Rodríguez, de la realidad de la imaginación:

... la lección es entender que todo lo que imaginamos es cierto, que hoy sólo sorprendimos un momento de esa cinta interminable donde la verdad está inscrita, y que no sabemos si lo que vimos es parte de nuestra imaginación hoy; o de una imaginación que nos precede; o el anuncio de una imaginación por venir... [p. 122.]

La imaginación es el prisma por el que se hace realidad la conjunción de los tiempos. En *El Dorado*, los indios no recuerdan el pasado sino que viven el pasado de la misma manera que habitan el presente. El mismo descenso a la cueva está medido por esa multiplicidad del tiempo. Baltasar, como Don Quijote después de haber visitado la cueva de Montesinos,⁵ no recuerda después cuánto tiempo les tomó llegar pero sí recuerda los espacios maravillosos por los que pasó: volcanes nevados y lagos rojos, bosques de nubes estrelladas contra el muro de una montaña, trolepes de llamas y rumores de cencerros. El mito y la magia asociados a la cultura indígena que, desde la perspectiva racionalista convocan la eliminación del pasado, son desde la lección de Rodríguez la clave que permite entrever la multiplicidad de los tiempos y que, en consecuencia, coloca la imaginación en el centro de la comprensión histórica.

La segunda experiencia transcurre en el páramo venezolano, en donde Baltasar continúa la búsqueda de Ofelia Salamanca. En el páramo, las numerosas leyendas inverosímiles sobre la amada, que incluso lo tienen a él como personaje de ficción, le demuestran la imposibilidad de conocer la verdad y, enseguida, le hacen perder la “fe en una posible reconciliación del hombre y la naturaleza” (p. 243). La experiencia en el

5 El episodio de *El Dorado* recuerda el de la cueva de Montesinos: a Don Quijote le parece haber estado en la cueva tres días, pero Sancho le dice que sólo ha estado poco más de una hora (II, 23).

páramo, que le ofrece leyendas antes que verdad, provoca que Baltasar se desengañe de la historia como medio para acceder a los hechos pasados:

... en Homero, en el Cid, en Shakespeare: sus dramas épicos ya estaban escritos antes de ser vividos... La inversión de la imagen se llamaba “historia”: la fe crédula de que primero se actuó y luego se escribió. Era una ilusión, pero él ya no se engañaba. [p. 245.]

Baltasar rechaza así una visión lineal de la historia, acercándose así a las lecciones recibidas en El Dorado.

A continuación Baltasar se entrevista con pobladores del páramo, cuyos relatos también desmienten la visión lineal de la historia. Para estos personajes, el futuro precede al pasado. Un hombre viejo, no antes de 1821, le cuenta que a Simón Bolívar lo traicionaron y lo mandaron a morir solo, así como que a San Martín lo corrieron y acosaron hasta que tuvo que irse al destierro (p. 248). El viejo, además, ya no sólo habla del futuro de la guerra de independencia sino del futuro de toda la historia hispanoamericana hasta el presente de la novela: “Cada vez contaba más historias desconocidas, guerras contra los franceses y los yanquis, golpes militares, torturas, exilios, una interminable historia de fracasos y de sueños sin realizar, todo aplazado, todo frustrado, puras esperanzas” (p. 249).

Visto así, la lección de El Dorado se realiza en el espacio del páramo, en donde, como en el primero, Baltasar pierde la noción del tiempo transcurrido: “[lo que] su memoria cubría meses enteros, apenas había ocurrido en dos semanas” (p. 251). El personaje advierte esta conexión entre las dos experiencias. Pero, además, reconoce que ahora entiende mejor lo que antes era una amenaza para su orden racional: “Pero esta era entonces más fuerte; ahora todo conspiraba, creía él, a debilitarla, y el tiempo pasado en el páramo le resultaba, por ello, más comprensible, más aceptable que otro tiempo en otra montaña...” (p. 251).

Ambos espacios representan también el pasado que las nuevas naciones pretenden excluir. Mientras que en El Dorado perdura la injusti-

cia de la mita contra los indios, en el páramo existe el engaño contra los negros que habían peleado por la independencia y que ahora no tenían cómo “[hacer] valer sus derechos” (p. 247). Fuentes coloca la visión de la multiplicidad de los tiempos precisamente en los contextos que acentúan la pluralidad cultural que le hace hablar de un continente “indo-afro-ibero-americano” (*Valiente*, p. 12).

Las experiencias de Baltasar exponen la concepción de la historia que el autor presenta en *Valiente mundo nuevo*. Según Fuentes, la continuidad cultural que ha manifestado el continente y que se funda en su herencia plurirracial y pluricultural impone “la obligación de conjugar la memoria con el deseo, radicados ambos –pasado y future– en el presente” (p. 18). Mientras que la visión progresista de la historia impuso rupturas políticas y económicas en el continente, la visión de la continuidad cultural insistió en que “la imaginación del pasado era inseparable de la imaginación del future” (p. 18). Esto es posible en la literatura, donde el escritor “conjuga los tiempos y las tensiones de la vida humana con medios verbales” (p. 18) y, de manera privilegiada, en la ficción histórica cuya vocación es, según Seymour Menton, “la reflexión sobre el pasado como un signo de narrativa para el futuro” (p. 24).

¿*La campaña* asume esta visión sobre la ficción histórica? Es aquí cuando volvemos a la lectura de Fuentes sobre el *Quijote*. Recordemos que, para el autor, Cervantes logra la fusión del pasado y del presente mediante los recursos del lenguaje (*Cervantes*, p. 32). La resolución que crea la novela moderna consiste en una crítica de la lectura en el interior de la novela misma. Siguiendo lo anterior, podemos leer *La campaña* no únicamente desde la perspectiva de la historia de Baltasar sino también desde las lecturas que su historia convoca. En ese sentido, en un primer nivel, reconocemos que las aventuras de Baltasar proveen el contenido de la novela a través de las cartas que este escribe al narrador, Varela. En la multiplicidad de los tiempos que ha entrevisto, existe una presencia constante del futuro pues, además de las historias que contaba el viejo en el páramo, otros personajes exponen de manera continua esta con-

ciencia. Así, por ejemplo, podemos ver al general San Martín, incluso antes del heroico cruce de los Andes, advertir, en alusión a los planes monárquicos qué pensó para el Perú, que él no buscará que lo coronen; en otro momento, deplorará el desastre que traerían las guerras civiles una vez conseguida la independencia.

En un siguiente nivel, en su manuscrito sobre las aventuras de Baltasar, el narrador ha recogido las lecciones sobre la multiplicidad de los tiempos. Además, el narrador, como editor, ha tenido la oportunidad de recibir una crónica sobre la vida de Simón Bolívar escrita por un tal Aureliano García de Barranquilla, que narra “la melancólica previsión de un Bolívar enfermo y derrotado como su sueño de unidad americana y libertad civil en nuestras naciones” (p. 316). Es decir, tanto las historias de Baltasar como la historia de Bolívar, en clara alusión a *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez, muestran la alternancia de tiempos que niega la visión lineal de la historia. Sin embargo, Varela decide no publicar ni el manuscrito ni la crónica puesto que lo primero supondría revelar secretos que dañarían a su amigo y lo segundo mostraría “un mal final para el Libertador y su gesta” (p. 316). No obstante, mantiene la esperanza de que en el futuro eso sí sea posible.

Podemos sugerir que el narrador no publica las crónicas debido a que no tiene plena comprensión de la multiplicidad de los tiempos en la historia. Tal visión del tiempo, como sabemos, declara la modernidad para Fuentes. En la lectura del autor, sin embargo, la generación a la que pertenece el narrador no privilegió entre sus valores la inclusión de la diversidad cultural que es signo de esa modernidad. Recuérdese que hacia el final de la novela, el narrador admite haber dejado atrás las preocupaciones políticas y se dedica como siempre a su fascinación por los relojes. Ahora bien, a diferencia de los relojes con los que comenzaba la novela, cuya imagen delataba la multiplicidad de los tiempos, los relojes que contempla junto al niño de Baltasar le hacen pensar a Varela en un tiempo único y fijo:

Dorrego traía y llevaba sus relojes de Buenos Aires a San Isidro y el chico se fascinaba viendo esa colección de formas fantásticas y diversas... nos preguntábamos si para nosotros el tiempo, en cierto modo, se había detenido y, en cambio, para el muchachito rubio era tan variado como los relojes mismos. [p. 319.]

En el tercer nivel de la novela, el autor Carlos Fuentes, que no deja mayor nota de su rol, dirige el juego de referencias al futuro a través de los dos niveles anteriores. Sólo un lector de *La campaña* en el presente, a partir de su publicación, puede reconocer qué hechos del pasado, como la triste muerte de Bolívar, son a la vez recuerdos del futuro. Desde la lectura, nosotros los lectores hacemos posible, en el presente, la fusión de los tiempos en el presente, que personajes como San Martín plantean en sus visiones. Además, desde la lectura presente, hacemos realidad la esperanza de Varela de que llegará un mejor tiempo para la publicación de las crónicas. Las alusiones al futuro hechas por los personajes y resueltas en la lectura de la novela cristalizan la función de la literatura según Fuentes. En vista de que la modernidad nunca se va a realizar, pues, “[s]u premisa es el futuro, creer en el futuro, y el futuro nunca llega, por definición”, la literatura tiene la función de ir contra esa promesa del futuro y “afirmar el valor del presente” (Ortega, p. 96).

El último pasaje de la novela sugiere el matiz de la relación entre esas llamadas al futuro y nuestro presente de la lectura. El hijo de Ofelia, que venía de un territorio que había sufrido la violencia de la guerra, juega con los ojos vendados, representando su propia muerte: “El niño giró varias veces, jugando solo, y luego, sin quitarse la venda de los ojos, se abrió de brazos frente a un muro del jardín, dio una orden de fuego, él mismo gritó pam pam pam, y cayó llevándose la mano al corazón, por tierra” (p. 326). La representación de la muerte, luego, se ve interrumpida con la aparición de Gabriela Coo, actriz y también amada de Baltasar. Al hablar de Gabriela, el narrador había dicho: “Cuando ella abría la boca y decía una palabra... tenía que hacerse cargo de la palabra

como una madre, como una pastora, como una amante... convencida de que sin ella, sin su boca, sin su lengua, la palabra iría a estrellarse contra un muro de silencio, y moriría, desamparada” (p. 207). En la escena final, entonces, Gabriela, que impide “el muro de silencio” con sus palabras, interrumpe la muerte del niño frente al muro cuando corre hacia él a recogerlo (p. 326).

A diferencia de Varela, el niño había advertido la diversidad en la imagen de los relojes, lo cual sugiere que con él comienza una nueva posibilidad para el nuevo proyecto moderno. Pero luego la representación de la muerte parece teñir esa esperanza. Sólo la aparición de Gabriela puede interrumpir dicha imagen. Gabriela representa la visión múltiple de los tiempos puesto que, como las visiones del futuro que encuentra Baltasar y como la crónica de Barranquilla sobre Bolívar, ella actúa lo que ya está escrito. Gabriela, nos ha dicho el narrador, se hace “cargo de palabras que ni siquiera eran suyas” (p. 207), lo cual evoca la reconciliación entre Baltasar y el padre Quintana después de que este último se confesara ante el joven: “Pero el cura abrazó a Baltasar, le besó la cabeza, le dio la bienvenida y así Baltasar supo que el padre Anselmo se hacía cargo de él para que él, Baltasar, se hiciera cargo, al fin, de lo que lo esperaba aquí...” (p. 307). “Hacerse cargo del otro” significa la realización de la historia a través de la ficción. Hablando de la técnica literaria de *Yo, el Supremo* (1974), novela histórica de Augusto Roa Bastos, Fuentes señala: “La técnica es la escritura misma: la escritura de la historia y la escritura de la novela unidas en la escritura de una vida que sólo puede ser nuestra si nos hacemos cargo de la vida del otro” (*Geografía*, p. 97). Este hacerse cargo de otro lleva a su comprensión, que no se realiza sino en la escritura de la novela que es la escritura de la verdadera historia: “Al escribir la novela, escribe la verdadera historia, y al escribir la novela y la historia, escribe una vida que sólo puede ser nuestra si asumimos la responsabilidad de comprender la vida del otro” (*Geografía*, p. 101).

La campaña, pues, reafirma el poder de la imaginación que posee la ficción para la comprensión histórica no sólo del pasado sino del presen-

te y el futuro que lo contienen. Fuentes coloca esta comprensión como parte de los retos de la nueva modernidad de cara al siglo XXI (*Tres discursos*, p. 27),⁶ con lo cual reitera la posibilidad de continuar imaginando la modernidad a través de la palabra. Por eso, *La campaña* de Carlos Fuentes lejos de descubrir el pasado, lo reinventa y en esa reinvenación celebra el privilegio de la literatura para comprender la historia.⁷

Texas Tech University

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Carlos J. "The Mourning after: García Márquez, Fuentes and the Meaning of Postmodernity in Spanish America". *MLN*. Vol. 109, núm. 2, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994, pp. 252-267.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.), Crítica, Barcelona, 2001.
- FUENTES, Carlos. *La campaña*. Alfaguara, México, 2002.
- _____. "Carlos Fuentes y Cristóbal Nonato: entre la modernidad y la posmodernidad". Entrevista de Claudia Ferman. *Antípodas. Journal of Hispanic Studies of Australia and New Zealand*. La Trobe University, Bundoora, 1996-1997, pp. 97-107.
- _____. *Cervantes o la crítica de la lectura*. Joaquín Mortiz, México, 1976.
- _____. *En esto creo*. Planeta, México, 2002.
- _____. *El espejo enterrado*. Alfaguara, Madrid, 1997.

6 En una entrevista de 1996, Fuentes señala: "Yo creo que la cultura de la posmodernidad en América Latina significa que podemos recoger todo nuestro pasado, toda nuestra cultura, actualizarla y proyectarla hacia el future" (Carlos Fuentes y *Cristóbal Nonato*, p. 100).

7 En el capítulo "Historia" de *En esto creo* de 2002, Fuentes reitera el triunfo que significó en el siglo pasado el reconocimiento de las "muchas historias" y las "muchas culturas". Pero cuando se pregunta por lo que espera para el próximo siglo, no trasluce la misma confianza que podemos esbozar en *La campaña*, sino acaso escepticismo (p. 117).

- FUENTES, Carlos. *Geografía de la novela*. Alfaguara, Madrid, 1993.
- . *Tres discursos para dos aldeas*. FCE, México, 1994.
- . *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispano-americana*. Mondadori, Madrid, 1990.
- HELMUTH, Chalene. *The postmodern Fuentes*. Bucknell University Press, Lewisburg, 1997.
- ORTEGA, Julio. *Retrato de Carlos Fuentes*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.
- VAN DELDEN, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Vanderbilt University Press, Nashville, 1998.

LO REAL FRONTERIZO EN *LA FRONTERA DE CRISTAL* DE CARLOS FUENTES

STEVEN BOLDY

LA FRONTERA DE CRISTAL. UNA NOVELA EN NUEVE CUENTOS apareció en 1995. Perteneció a un género híbrido que Fuentes viene practicando desde 1981, una novela compuesta por cuentos autónomos pero relacionados entre sí por una temática, una estética y unos personajes comunes: los cuatro cuentos de *Agua quemada* (1981), las cinco novelas de *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1989), y las cinco piezas de *El naranjo, o los círculos del tiempo* de 1993. La frontera del título es, sobre todo, la que va de Tijuana a Matamoros y de San Diego a Brownsville: entre México y Estados Unidos de América, “ubicación fantasmal” esta, según el Daniel Cosío Villegas del texto, “que era como llamarse [...] ‘El Borracho de la Esquina’ o [...] ‘Tercer Piso a la Derecha’”.¹ Los personajes se desplazan constantemente a través de la frontera. El más emblemático es Leonardo Barroso, poderoso hombre de negocios, rey de la frontera mexicana, dueño de un caserón estilo Tudor-Normando al que apodan Disneylandia, dueño de maquiladoras, fraccionamientos y multitud de negocios con divisas, narcotráfico, mano de obra. En el primer cuento, “La captalina”, se roba a su ahijada el día de la boda de esta con su hijo, y la lleva en su Lincoln convertible a un lujoso hotel del otro lado, a El Paso quizás, al espejismo de “esa ciudad encantada del otro lado, torres de oro, palacios de cristal” (p. 26) a las Siete Ciudades de Cibola vistas e inventadas por Cabeza de Vaca y sus compañeros en el siglo XVI. Leonardo es omnipotente para los personajes que dependen

1 *La frontera de cristal*, Alfaguara, México, 1995, p. 77. En lo sucesivo, las referencias citadas de esta obra pertenecen a esta edición.

de sus favores, de las migajas de su poder: su ahijada Michelina Laborde, el estudiante de medicina Juan Zamora, el chofer Leandro Reyes y el trabajador Lisandro Chávez (Leonardo, Leandro, Lisandro). En las últimas páginas un asesino pagado por narcos gringos le vuela los sesos a balazos al cruzar la misma frontera, por querer participar a partes iguales en las ganancias con sus colegas norteamericanos.

Tras la firma del Tratado de Libre Comercio en enero de 1994 y la catástrofe financiera de diciembre con la huida masiva de capital golondrino que unen como gemelos siameses grotescamente desiguales a México y Estados Unidos, la urgencia de estudiar la nueva realidad mexicana se impone en obras como *Nuevo tiempo mexicano* de Fuentes y *Sorpresas te da la vida* de Jorge Castañeda. Se impone casi como un deber cívico, y en enero de 1995 Fuentes escribe: “Terminó la época de las ilusiones, la grandilocuencia y la soberbia. Llegó la hora del trabajo, de la modestia y del *alka seltzer* colectivo.”² *La frontera de cristal* es casi un libro de texto, un manual (didáctico y escéptico, lúcido y estereotipado) de los temas de la zona fronteriza y de la problemática de la relación bilateral con el vecino del Norte.³ El realismo de la novela se centra en tres áreas temáticas: la realidad social y política inmediata, los clichés y los mitos de las identidades nacionales, y la historia de lo que ahora es la Frontera, el Suroeste, Aztlán, desde el viaje de Cabeza de Vaca, la conquista de Juan de Oñate, la independencia de Texas y la Guerra Americana-Mexicana de 1846-1848, hasta el día de hoy. Los temas sociales son muchos: la inmigración en todas las generaciones de un pueblo de Guanajuato desde la Revolución mexicana hasta la Propuesta 187 del Estado de California, el trabajo en la maquila, en la siderurgia de Chicago, de criada, en Woolworths; los “coyotes” que pasan a trabajadores indocumentados por la frontera; los bandidos que atracan trenes; el racismo de los patronos gringos, de los agentes de la Migra y

2 *Feliz año nuevo*, Aguilar, México, 1995, p. 32.

3 La otra frontera mexicana de signo bochornoso abierta en 1994 fue la de Chiapas: en *La frontera de cristal* se alude a ella no por silenciosa menos elocuentemente.

de las Patrullas de la Frontera, como Michael Elmer que en 1992 disparó contra el trabajador mexicano Darío Miranda y fue absuelto por un tribunal de Arizona;⁴ la violencia de los cabezas rapadas que salen a la caza de mexicanos; el alucinante flete por avión de trabajadores mexicanos a Nueva York para limpiar los cristales de un edificio alto en un fin de semana.

Lisandro puede limpiar los cristales, pero ¿hasta qué punto es cristalina la realidad? Una frontera de cristal puede revelar todo, o a la inversa, por ser invisible, esconder todo, empezando por sí misma. La maquila quizá sea el emblema de lo real en la novela, de una realidad y una identidad ensamblada en serie con piezas importadas como los televisores destinados al mercado del norte: una realidad transfronteriza, interlingüística, movедiza, fruto de la especulación y la explotación. En el quinto cuento, “Malinzin de las maquilas”, la fábrica es otra imagen de Cíbola: “un espejismo de vidrio y acero brillante, como una burbuja de aire cristalino” (p. 136), pero el mecanismo financiero es más banal:

... las maquiladoras que les permitían a los gringos ensamblar textiles, juguetes, motores, muebles, computadoras y televisores con partes fabricadas en los Estados Unidos, ensambladas en México con trabajo diez veces menos caro que allá, y devueltas al mercado norteamericano del otro lado de la frontera con el solo pago de un impuesto al valor añadido.
[p. 136.]

Para Margarita Barroso el proceso de ensamblaje va en paralelo con su fabricación de una identidad norteamericana:

... allí estaba su chamba y en su chamba ella era buena, ella se conocía de pe a pa el trabajo en serie del ensamblaje, del chasis a la soldadura a la prueba automática al gabinete y la pantalla al warm-up [...] al aline-

4 *Nuevo tiempo mexicano*, Aguilar, México, 1994, p. 108.

miento para aislar a la televisora del campo magnético del mundo para tener un aparato libre de interferencia, ¿qué tal? Esa se la soltaba a los compañeros de baile y hasta perdían el paso porque sabía más que ellos y no la querían, la dejaban en paz y les hablaba del test del aparato ante espejos, el gabinete plástico, el empaque en styrofoam y el cajón final, el féretro del televisor listo para el K Mart, dos horas dura todo el proceso, once mil aparatos por día, ¿quihubo?, ah qué vieja más enterada, si a ella le tocaba cerciorarse de que cada etapa estaba correcta adjudicándole estrellas verdes a los aparatos con problemas y estrellas azules cuando no había problema, ella se merecía una estrellota de oro en la frente, en la mera frente, como las niñas buenas en las escuelas de monjas, como las drum majorettes que manejaban el bastón y marchaban mostrando los calzones y se disfrazaban de coroneles para encabezar los desfiles y que los chicos le silbaran, la llamaran Margie y dijeran no es pocha, no es chicana, no es mexicana, es como tú y yo... [p. 260.]

Margarita acata el sistema y se convierte en Margie, buena ciudadana yanqui; Serafín Romero invierte y trastrueca el flujo comercial, y se convierte en héroe, Joaquín Murieta redivivo y convertido en mexicano:

Cuántas noches como esta recuerda Serafín Romero, alejándose en su troca del tren detenido en el desierto, la troca llena de objetos robados, el tren lleno de paisanos necesitados de trabajo, los objetos robados nuevecitos, empaquetados, relucientes [...] todo antes de convertirse en basura yendo a dar a una montaña de desperdicios en Chalco... [...] lo único que le faltaba para ser un héroe, era un caballo relinchón. [p. 265.]

Bandidos heroicos y drum majorettes: las expectativas culturales de los personajes también vienen empaquetadas en styrofoam. Hablan, como Isabel le acusa a Freddy Lambert en *Cambio de piel*, “como con luz neón”.⁵ El

5 *Cambio de piel*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 60.

mismo autor, al ensayar una relación realista de toda una zona, donde forzosamente ha de buscar figuras y circunstancias representativas, no puede esquivar el cliché y el estereotipo. Antes que esquivarlos, los abraza, los estiliza y los tira al aire con toda la destreza de una drum majorette en un desfile de Kansas City. Imágenes infantilizadas de comedia televisiva vienen claramente filtradas a través de la lengua inglesa: “El jefe de la casa, Tarleton Wingate, es un simpático gigantón con menos arrugas en su fresca cara juvenil que una vieja silla de montar” (p. 44). Los mexicanos, faltaba más, son impenetrables para Miss Amy Dunbar: “Eran impenetrables. Sintió que miraba un muro de cactus, punzante, como si cada uno de esos seres fuese, en realidad, un puercoespín” (p. 179). Quizá por la misma razón tampoco rehuye el sentimentalismo más sacarino, de telenovela, cuando por ejemplo la inteligente y abnegadamente dulce criada mexicana y la misma espinosa y cruel Miss Dunbar se abrazan tiernamente como cuatas de toda la vida al final de “Las amigas”: “un abrazo que aunque nunca se repitiese duraría una eternidad” (p. 183).

Las fronteras se prestan mal al realismo clásico. ¿Realismo de quién? El realismo en cierto modo supone la naturalización, la normatividad o la invisibilidad de la voz que narra. En una literatura de frontera, interlingüe, bicultural, esa imparcialidad no cuela. La frontera no sólo parte la tierra, convirtiéndola en mundo (p. 106) sino que parte también a la gente: la graciosa barbilla partida de Michelina Laborde, anunciadora de “los intersticios mismos del pudor” (p. 12), el monstruoso labio leporino de su marido Mariano Barroso, o la foto del finado esposo de Miss Dunbar, a quien “la cicatriz le atraviesa la cara como un rayo parte en dos un cielo tormentoso” (p. 174).

Cada lado de la frontera tiene al otro lado dentro como un doble, y personajes como el poeta chicano que pasa la frontera con papeles todos los días tienen en cierto modo dos seres de cada lado:

—Lo que es de acá y también de allá. Pero, ¿dónde es acá y dónde es allá, no es el lado mexicano su propio acá y allá, no lo es el lado gringo, no

tiene toda tierra su doble invisible, su sombra ajena que camina a nuestro lado como cada uno de nosotros camina acompañado del segundo yo que ignora?

Por eso escribía José Francisco, para darle una oportunidad a ese segundo José Francisco que tenía, por lo visto, su propia frontera interior. Quisiera ser simpático con sí mismo, pero no se dejaba. Estaba dividido en cuatro. [pp. 278-279.]

La voz ajena, interiorizada, sale donde menos se la espera. Tarleton Wingate es el epítome, por no decir la grotesca encarnación de Middle America, clase media blanca, xenófobo y homófobo, intermediario en contratos de armas, libre de cualquier asomo de duda sobre la innata moralidad de su patria. Cuando el estudiante mexicano que se hospeda en su casa se pregunta por qué los jóvenes gringos trabajan todos desde niños repartiendo periódicos, etc., Tarleton reacciona: “Es para inculcarles la ética de trabajo protestante –dice con solemnidad Mr. Wingate” (p. 45). No dudo que esos sean los motivos, pero es muy poco probable que Mr. Wingate haya leído a Weber, y aun en ese caso que aplique esa crítica a sí mismo. Habla otro dentro de él. Abogados de Chicago, como Archibaldo en “Las amigas”, demuestran unas lecturas más bien inverosímiles de “Tiempo de fundación” u otras obras de filosofía de lo mexicano: “A ella les [sic] parecen repugnantes nuestras iglesias vacías, sin decorado, puritanas” (p. 173). En el cuento “La frontera de cristal” un trabajador mexicano y una ejecutiva norteamericana se quedan prendados el uno del otro en un encuentro fantasmagórico desde lados opuestos de un ventanal en el piso cuarenta de un moderno edificio de Nueva York hecho todo de cristal. Audrey escribe su nombre con lápiz de labios en el cristal, Lisandro Chávez, apocado y apenado, pero quizá más clarividente, sólo garabatea, al revés y en mayúsculas: MEXICAN. Es como si hubiera adivinado el proceso de mitificación o idealización en la cabeza de la rubia oficinista: “Lo encontré con un relampago mental. Cortesía. Lo que había en este hombre, en

su actitud, en su distancia, en su manera de inclinar la cabeza, en la extraña mezcla de tristeza y alegría de su mirada, era cortesía, una ausencia increíble de vulgaridad” (p. 207). Dionisio Rangel, para aliviar el tedio de sus giras de conferencias culinarias en Estados Unidos, se consuela con las fantasías sobre la espiritualidad, aristocracia y cortesía (hernáncortesía) mexicano-latinas, que desde Rodó y el Rubén Darío de “A Roosevelt”, han valorado favorablemente a los hispanos frente a los anglos:

Buen mexicano, les concedía a los gringos todo el poder del mundo salvo una cultura aristocrática [...] Pero en México hasta un bandido era cortés, hasta un analfabeta, culto, hasta un niño sabía decir buenos días, hasta una criada sabía caminar con gracia, hasta un político sabía comportarse como una dama, hasta una dama sabía comportarse como un político, hasta los tullidos eran alambristas y hasta los revolucionarios tenían el buen gusto de creer en la virgen de Guadalupe. [p. 78.]

Los encuentros y choques entre culturas toman, muy a sabiendas, un aire didáctico o casi alegórico. Los suele protagonizar una pareja antagónica y emblemática. Dan Polonsky, el judío norteamericano de quinta generación, racista, violento y obsesionado con la tecnología nictálope que permite ver a los indocumentados mexicanos que intentan cruzar la frontera, se enfrenta con su subalterno Mario Islas, norteamericano de origen mexicano, también policía de frontera, al que el blanco considera sospechoso y desde luego mucho menos “American” que él. En “Las amigas”, tan reminiscente de “Love Story” (*De noche vienes*) de Elena Poniatowska, el sadismo de la anciana Amy Dunbar para su criada chicana se convierte de manera ejemplar en ternura. Tierna también es la relación homosexual entre Juan Zamora y Lord Jim, Jim Reynolds, en Cornell, Ithaca. Su pasión lleva a un ensueño utópico y una desubicación espacial donde cualquier diferencia sería borrada:

... la barranca es más honda que el firmamento y convoca a los dos jóvenes amantes con una promesa mentirosa: el cielo está allá abajo, el cielo existe boca arriba [...] hay que merecer el cielo entregándose a él, poniendo de cabeza la mentira que desubica el paraíso y lo exalta hasta las nubes: el paraíso, de existir, está en la entraña misma de la tierra, nos aguarda con su abrazo húmedo, donde se confunden carne y arcilla [...] su androginia perfecta, su identidad siamesa, su bellísima anormalidad, su monstruosa perfección. [p. 63.]⁶

El anciano Emiliano Barroso, tullido en una silla de ruedas, mudo a consecuencia de un ataque, hombre de izquierdas, activista, abandonado como lastre por sus hijos a los que él llama “pochos” (vendidos, asimilados), también añora la cálida indiferenciación de la tierra: “Regreso a tuntas a la tierra. Ella es como mi mirada ciega. Ella es negra. Esta vez la parte oscura del mundo que se llama tierra me recibe” (p. 116). Esta tierra le salva del tiempo de sus hijos y de su hermano Leonardo Barroso: “Y qué diferente del tiempo de mis hijos, refrigeradores y televisiones, el día sin naturaleza, la noche iluminada, la comida preparada sin manos, la envidia del bien ajeno” (p. 117).

Los cuates antagónicos pelean por el alma y la estética el mundo fronterizo. Emiliano Barroso, representante de movimientos sociales chicanos como el Sindicato de Labradores Agrícolas de César Chávez en los años sesenta, se enfrenta con su hermano el zar de la frontera Leonardo: “un desigual combate con un hermano pobre. Una lucha entre hermanos por el destino de nuestros hermanos. Hermanos Anónimos” (p. 119). Nos recuerdan la relación entre los “hijos del conquistador”, los dos Martines, el hijo mestizo de Cortés y Marina y el hijo criollo de

6 Lisandro siente una desorientación similar: “Lisandro ascendía al cielo de cristal, pero se sentía sumergido, descendiendo a un extraño mar de vidrio en un mundo desconocido, patas arriba” (p. 201). Es curioso el eco de las palabras de Michelet empleadas en *Aura*: “El cielo no es alto ni bajo. Está encima y debajo de nosotros al mismo tiempo” (*Aura*, Era, México, 1976, p. 48).

Cortés y Juana de Zúñiga en *El naranjo*. Los primos Gonzalo y Serafín Romero se dedican a coyote y a bandido respectivamente. En “El despojo”, como veremos, los cuates son de otro orden, encarnación de la heterogeneidad estética de la obra: “el charrito genio, su alter ego naco, cabrón, pinche y pintoresco, chanchanchanero, todo lo contrario de su alter ego simbolista, francés, baudelairiano, era también su semejante, su hermano” [*hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*] (p. 98). Su protagonista el elegante y culto conferenciante de temas culinarios Dionisio Rangel entra en una agencia de viajes en un *shopping mall* cualquiera de California para protestar por el racismo que supone tener un maniquí en un escaparate para representar a un campesino mexicano durmiendo la siesta bajo un enorme sombrero y recostado contra un nopal. Descubre horrorizado que el maniquí es un mexicano de verdad que lleva diez años perdido en el *mall* sin encontrar la salida; lo emplean para dormir en público, la desidia y la pereza mexicanas encarnadas. Quizá por darse cuenta de que comparte con el campesino el ser al fin y al cabo poco más que una curiosidad pintoresca para su público universitario norteamericano, se une con él o más bien le obliga a un carnavalístico, surrealista despojo paralelo al efectuado por los Estados Unidos al hacerse con la mitad del territorio mexicano en 1848. Dejando su Mustang en el desierto del Colorado, Dionisio y el otro van andando hacia la frontera despojándose no sólo de su ropa sino también de todos los objetos de consumo que el conferenciante había ido acumulando en su estadía en el Norte:

“Baco” y su escudero, el Don Quijote de la buena cocina y el Rip Van Winkle mexicano que dormitó la Década Perdida en un shopping mall, avanzaron hacia el sur, hacia la frontera [...] regando a lo largo del desierto norteamericano, por tierra que un día fue de México, las aspiradoras y las lavadoras, las hamburguesas y los Dr. Pepper, las cervezas insípidas y los cafés aguados... [p. 100.]

Más allá del contenidismo de la obra, esta no busca eludir la cuestión de la representación. Cualquier realismo sobre una cultura como la chicana o la mexicana-americana, necesariamente híbrida e interlingüe, tiene que habérselas con una intertextualidad fuerte y una conciencia de su propia historia como tejido de construcciones textuales. En las páginas finales hay incluso una lista de los escritores chicanos jóvenes, y no tan jóvenes como el influyente poeta Alurista. El mismo título, *La frontera de cristal*, puede abarcar una referencia a Crystal City, Texas, ciudad de origen de Tomás Rivera, ganador en 1970 con ... *y no se lo tragó la tierra* del primer premio Quinto Sol, figura representativa de la literatura chicana clásica.⁷ Cuando la acción se traslada a un pueblo español de Extremadura, el muchacho protagonista no reprime un improbable guiño al maestro del realismo español, Pérez Galdós: “¿El doctor Centeno se tiñe el pelo?” (p. 221). El mismo Carlos Fuentes ha dicho de la novela que lo más importante era la “ruptura de géneros”.⁸ De ahí que en muchos cuentos adopte el lenguaje de ciertos realismos muy autoconscientes, y de ciertas corrientes literarias marcadamente estilizadas. Del Almodóvar de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*: “pero la mirada, otra vez, era de un apasionamiento irresistible, me enamoro en serio, le decía, sé pedirlo todo porque también sé darlo todo” (p. 13). Del Pedro Camacho de *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa: “Era un hombre de cincuenta años de edad [...] robusto, patilludo, medio calvo, pero con un perfil perfecto, clásico, como de emperador romano” (p. 12). Del Puig de *Boquitas pintadas*: “¿Qué sentía Leonardo Barroso un minuto antes? [...] ¿Dónde estaba Leonardo Barroso un minuto antes?” (p. 292). De Samuel Beckett: “Estoy sentado. Al aire libre. No puedo moverme. No puedo hablar. Pero puedo oír. Sólo que ahora no oigo nada” (p. 103). Del Neruda de “Alturas de Macchu Picchu”: “hijo de la altura, descendiente de la nieve, los hielos del cielo lo

7 Véase Juan Gutiérrez Martínez-Conde, *Literatura y sociedad en el mundo chicano*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1992, pp. 71, 76.

8 Conversación, 5 de mayo, 1995.

bautizan cuando brota en las montañas de San Juan, romper el escudo virginal de las cordilleras” (p. 243).

En “El despojo” Fuentes opta por explorar el consumismo norteamericano y la mentalidad de varias figuras femeninas a través de un subgénero mexicano al que a su vez contribuye: la novela culinaria, de recetas y banquetes. Dionisio Rangel no tarda en nombrar a la fundadora de la dinastía:

Llevado y traído por los Estados Unidos de América [sobre todo después del éxito de la novela de Laura Esquivel, *Como agua para chocolate*], Dionisio decidió que esta era la cruz de su existencia: predicar la buena cocina en un país incapaz de entenderla o practicarla. [p. 68.]

Como agua para chocolate, Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros, en la que las recetas de Tita hacen estragos y milagros, salió en 1989. Cuatro años más tarde, en 1993, Sealtiel Alartriste publicó *En defensa de la envidia. Calumnias de amor y sexo*, sobre la imaginaria rivalidad entre Alfonso Reyes y Salvador Novo por los servicios de la cocinera Tía Chole. Ya irremediablemente comercial hubo de seguirle al cuento de Fuentes, en 1997, *Afrodita*, el compendio de recetas y manual de vida californiana de Isabel Allende. Dionisio Baco Rangel, el famoso gastrónomo mexicano está por motivos algo oscuros investigando la comida norteamericana e instalado nada cómodo en un *American Grill*. Al frotar de manera distraída una botellita de salsa de chile, queda asombrado al ver salir de ella “un pequeño hombrerito, diminuto pero distinguible por su traje de charro, su sombrero de mariachi y sus bigotes zapatistas” (p. 85). El genio de la botella bajo las órdenes de su dueño Dionisio dispara la pistola y aparece una serie de mujeres norteamericanas, correspondientes cada una de ellas a un plato del menú de \$22 escogido por el gastrónomo.

Otro aspecto mediato, traslaticio, de compromisos y negociaciones inherentes a cualquier realismo de fronteras es la traducción, el interlin-

güismo. Si con los evangelistas que trascibían las cartas de los analfabetos en la Plaza de Santo Domingo en México había que tener fe, o confianza como traduce Jim (¿de qué a qué?), aquí está más dura la cosa. Todo es traducción. Incluso a Dionisio Rangel se le traduce el nombre del griego al latín: Dionisio *Baco* Rangel. El río que separa los dos países, y que es el protagonista del último cuento recibe siempre sus dos nombres en español, el que le dan los anglos y el que le dan los mexicanos: Río Grande, Río Bravo. El binomio recuerda los títulos de tantas obras chicanas: *Borderlands/La frontera* (Gloria Anzaldúa). Los personajes populares mezclan con cierta promiscuidad las dos lenguas: hablan de “jaraseros sexuales en la fábrica” (*harassers*, acoso sexual, p. 133); “las inmensas bubis” (p. 95, tetas en inglés); “en la escarcha, no en el summer” (p. 135). A veces, la traducción literal de dichos simplemente produce humor, como la siguiente frase en inglés, absurda sin la rima del español ausente: *You don't have a mom or a dad or even a little dog to bark at you* (p. 68: “No tiene ni padre ni madre ni perrito que le ladre”); o la siguiente en español, extrañísima si no se conoce el original inglés: “Te cortas la nariz para vengarte de tu cara” (*You cut off your nose to spite your face*, p. 181).

Más interesante es el abuso de la traducción que pone en evidencia el manejo de las convenciones. En el siguiente ejemplo Josefina le traduce del español mexicano al español de España a su patrona cuando están hablando en inglés:

—En México hay muchos güeritos –dijo impasible Josefina, sin bajar la mirada.

—¿Muchos qué?

—Gente rubia, señorita.

[pp. 172-173.]

Jim traduce del español mexicano al inglés, pero se equivoca: “Explícame sin pena y vergüenza [...] son algo así como pity y shame en inglés”

(p. 56). En inglés “pena” sería más bien *embarrassment*. Las medidas también sirven en este juego. Dionisio, al comentar la gordura de una mujer, dice “si pesaba un kilo, pesaba 326” (p. 95), pasando de kilos a libras a media frase. Algo parecido ocurre con el muchacho extremeño de “La apuesta”. A Leandro unas páginas antes le vemos correr a doscientos por hora: son muchos kilómetros para la carretera de Cuernavaca, pero pasa. El muchacho en España para que lo pare la policía por exceso de velocidad corre a noventa por hora, pasando de kilómetros a millas entre Madrid y la Cordillera Cantábrica.

Mentar la traducción y más traducción a mala fe en el contexto mexicano o chicano es evocar a Malintzin, Doña Marina, la Malinche, lengua y faraute de Hernán Cortés. Pero donde uno la buscaría en la novela, lógicamente en el cuento “Malintzin de las maquilas”, no está. Marina Alva Martínez se llama Marina porque en su familia siempre hubo el deseo de ver el mar. Marina no encaja en el modelo digamos masculino de la Malinche como “chingada” que vemos en “Los hijos de la Malinche” de Octavio Paz, ni es tampoco traductora ni intermediaria. Las trabajadoras de la maquila no dependen económicamente de un marido o un amante, pero el cinismo con que el dueño de la fábrica explica a su socio gringo su liberación como contribución a la democracia, nos hace dudar de su ejemplaridad como modelo feminista (p. 143). Su liberación consiste en salir con las amigotas a bailar y ver a los Chippendale Boys hacer *strip-tease*, y desfiles de novias mexicanas, algunas encueradas.

La figura de la Malinche ha sido retomada y reivindicada en los últimos años por escritoras mexicanas como Rosario Castellanos y sobre todo por chicanas, en los trabajos de Adelaida del Castillo, Norma Alarcón, Gloria Anzaldúa, entre muchas otras. Mientras que la problematicidad de la figura se conserva en el contexto de la relación entre la chicana y su barrio y los valores de su madre, lo que se enfatiza según Margo Glantz es la figura de la Malinche como lengua, faraute, “lanzadera entre dos culturas diferentes [...] intérprete de ambas

culturas”.⁹ Todavía en “Los hijos del conquistador” de *El naranjo*, 1993, Martín hijo de Marina era “hijo de la chingada”, reflejo de una visión esencialista y misógina de la Malinche.¹⁰ En *La frontera de cristal*, veremos la figura de Malintzin mejor, como en filigrana, si retrocedemos un momento al cuento “Las dos orillas”, también de *El naranjo*. El cuento “La apuesta”, de *La frontera de cristal*, puede leerse como una reescritura contemporánea, desmitificadora, del cuento anterior. En “Las dos orillas” vemos la rivalidad entre Malintzin como intérprete de Cortés con el andaluz Jerónimo de Aguilar. Naufragado en Yucatán, cuando lo rescata la expedición de Cortés, este está casi convertido en indio maya, y habla bien su lengua, pero opta por seguir a Cortés. Su compañero Gonzalo de Guerrero, sin embargo, se queda con su esposa maya y ayuda a lanzar la conquista maya de Andalucía. Según fuentes posteriores poco fiables Jerónimo de Aguilar incluso se habría casado con Marina.¹¹ Jerónimo de Aguilar, casi asimilado a la cultura indígena del sur tiene un homólogo o gemelo en Alvar Núñez Cabeza de Vaca, naufragado y errante durante ocho años en los pantanos y desiertos del Norte. La relación de su propia aventura, *Naufra-gios*, de 1539, lo convierte en el primero autor de Nuevo México. Las fantasías de un compañero, el negro Estebanico y de Fray Marcos de Niza, lanzan el mito de la Siete Ciudades de Cibola. Según la versión de Fuentes, Cabeza de Vaca pierde la oportunidad de ser el intérprete de los indios:

... se ha vuelto idéntico a [los indios], pero pierde la oportunidad de ser uno de ellos, es igual a ellos pero no comprende la ocasión que tiene de

9 “La Malinche: la lengua en la mano”, Margo Glantz (ed.), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, FFYL-UNAM, México, 1994, p. 81. Véase también Luis Leal y Manuel Martín Rodríguez, “Chicano literature”, Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.), *The Cambridge History of Latin American Literature*, CUP, Cambridge, 1996, pp. 579-580.

10 *El naranjo, o los círculos del tiempo*, Alfaguara, México, 1993, p. 101.

11 Diego Muñoz Camargo, citado por Georges Baudot, en Glantz, p. 52.

ser el único español que podía entender a los indios y traducir sus almas al castellano. [pp. 261-262.]

Con un poco de imaginación, estas tres figuras, Malintzin y los dos españoles medio asimilados a la cultura indígena del sur y del norte, Jerónimo de Aguilar y Cabeza de Vaca, conviven en las páginas de “La apuesta”. Este, el penúltimo cuento de la novela, narra en contrapunto, un poco a lo Vargas Llosa, dos historias que se desarrollan en México y en España y que chocan, literalmente, al final, eliminando a todos los personajes en un túnel de autopista en la frontera entre Asturias y León. Ya desde el principio, lo disparatado de la trama nos avisa sobre el juego pseudoallegórico que desbarata todas las convenciones de cualquier realismo, por nuevo que sea. En un pinche taxi de turistas coinciden el chofer mexicano Leandro Reyes, rabioso y resentido, con Encarnación Cadalso, gachupina, española a más no poder, que disfruta de unas vacaciones en México como premio por haber sido elegida la mejor guía de cuevas de Asturias. Como epígonos son menos dotados que sus modelos como intérpretes: Leandro se limita a poner casetes de información turística y cultural en el coche para la gringuita cachonda y su naco amante de un día que se refocilan en el asiento de atrás; ella en España se limita ante las pinturas rupestres a decir “Muy primitivo. Esto es muy primitivo” (p. 230). ¿A qué otro sitio podría llevar a Encarna-Malintzin que no fuera el Palacio de Cortés en Cuernavaca? Malinche española, ella le gana la mano a Jerónimo-Leandro en México, con sus incontestables comentarios sobre los murales (“a ver por qué hablan castellano y no indio entonces, si tanto les duelen los indios”, p. 221) y con su desplante ante los machos mexicanos de una gasolinera: “¡Ya deja de compartarte como un machito de mierda y ven a cumplir con tu obligación, hijo de puta!” (p. 220). Pero cuando él visita España, repite la conquista maya al revés al ser él quien la invita a ella a Madrid para enseñarle la Cibeles y la Calle de Alcalá.

Mientras los dos farautes de Cortés salen del norte de España, de Asturias en el mercedes del jefe de Leandro, volvamos a la otra historia,

que se desarrolla en el sur, en Extremadura, cuna de los conquistadores, tierra fronteriza con el imperio árabe: “hombres de frontera, hombres de allende el Duero” (p. 261). El joven protagonista de esta historia vive en una aldea de piedra que lo asfixia: “País de piedra. Lengua de piedra. Sangre y memoria de piedra. Si no te escapabas de aquí, tú mismo te convertirás en piedra. Vete pronto, cruza la frontera, sacúdete la piedra” (p. 215). La identificación con Cabeza de Vaca se confirma unas páginas más tarde: “Alvar Núñez Cabeza de Vaca, extremeño en fuga de la piedra insomne como la mayoría de los conquistadores” (p. 261). A sus compañeros no les gusta el “interés por las palabras” del joven extremeño, y la rabia que siente se expresa en la paliza mortal que, por una apuesta, le da al tonto del pueblo. Resulta que este bien podría ser medio hermano del joven. Aparece una figura misteriosa, padre quizá de los dos, que lo reta a un duelo extrabíblico (pero que sin embargo de hecho se practica entre ciertos jóvenes en España): cruzar en coche un túnel de autopista en el lejano Asturias¹² en sentido contrario a la marcha.

El extremeño, el mexicano Leandro Reyes y la guía de las cuevas asturianas mueren en “un gran abrazo de piedra” en la frontera entre la patria querida de Asturias y el resto de España, tierra conquistada a los moros. Prefiero concluir que con ellos muere cualquier lectura alegórica, totalizadora, cualquier interpretación fija, mítica de su historia, y de *La frontera de cristal*.

¿En qué medida pertenece *La frontera de cristal* a la literatura chicana? Gesto amplio, abarcador, y por eso gesto de poder, pero es a la vez un gesto desmitificador como más arriba se sugirió. Vendría a ser una especie de metachicanería, compendio de sus grandes temas y simbolismos, síntesis de su historia desde *Los naufragios* de Cabeza de Vaca, pasando por Villagrà, Tomás Rivera y Alurista, hasta el José Francisco de las últimas páginas con su Harley Davidson, el escritor Aguilar Me-

12 Adonde de todas maneras iba a ir el joven para conocer el mar, como Marina de las maquilas, gracias a la primera apuesta.

lantzón, “arrojando manuscritos al aire, al río, a la luna, a las fronteras, convencido de que las palabras volarían hasta encontrar su destino, sus lectores, sus auditores, sus lenguas, sus ojos...” (p. 282).¹³

University of Cambridge

13 La imagen recuerda la de *Gringo viejo*, a su vez metanovela de la Revolución mexicana, cuando el viejo quema los papeles de Arroyo-Zapata, y sus palabras vuelan liberadas por el desierto.

CARLOS FUENTES O EL DESAFÍO CONTRA EL TIEMPO

JORGE VOLPI

ENTRE 1968 Y 1974, CARLOS FUENTES ESCRIBIÓ *Terra Nostra*, su obra maestra: un vasto fresco sobre la colisión –que no encuentro– entre el Viejo y el Nuevo Mundo, una desbocada sucesión de historias y fantasmas, una reflexión sobre el poder y la utopía, un mosaico de amores, desamores, traiciones y villanías, un mural que condensa las grandes preocupaciones de la modernidad y, quizá por encima de todo, un desafío al tiempo: al tiempo narrativo y al tiempo humano. *Terra Nostra* es la *summa* novelística de Fuentes, el abismo donde conviven todas sus obsesiones, el agujero negro que devora al lector y lo transporta a un universo paralelo donde el tiempo no es lineal, como en el nuestro, sino circular, como en las mitologías antiguas.

El mundo de *Terra Nostra*, sobre todo de su primera parte, es un mundo de espectros o más bien de claroscuros: sus figuras permanecen en la penumbra de Velázquez y Murillo, del Bosco, el Greco y Zurbarán y, adelantándose en el tiempo, presagian los grabados de Goya. Cada escena remite a la tradición pictórica flamenca y española, a esos personajes imposibles de definir, refugiados en la opacidad y puestos en evidencia por esa luz divina que apenas roza sus contornos. Alrededor de esa Corte de los Milagros que es la España de Carlos V y Felipe II, ese sinfín de personajes menores extraídos directamente de la picaresca, émulos y parientes del Lazarillo de Tormes: los hombres comunes que día a día, a fuerza de sentido común y de astucia, logran escapar de los caprichos de sus amos y de los caprichos de la Historia.

Cosmos hecho con espejos, la España imperial encuentra su otro rostro –su otra mitad, deforme y luminosa– al otro lado del mar océa-

no, en ese otro universo que es América. Allí todas las reglas se invierten, la locura se torna cordura, y dioses y hombres conviven e intercambian sus papeles con un desenfado impropio de Occidente. La segunda parte de *Terra Nostra* relata la creación, más que el descubrimiento o la conquista, de ese *nuevo mundo*, de esa otra posibilidad de la existencia que se actualiza entre los mitos y el desconocimiento, en ese diálogo imposible entre Cortés y la Malinche, entre el pasado y el presente. América es, pues, la metáfora perfecta de *Terra Nostra*, no a la inversa: el lugar –o, más bien, el no-lugar, la utopía– donde convergen todos los sueños y todas las pesadillas. Es por ello que en la tercera parte de este libro infinito, el viejo y el nuevo mundo no sólo chocan y se encuentran, no sólo se descubren y se combaten, no sólo se inventan y se destruyen, sino que restituyen el orden perdido, unificando al fin esas dos mitades de la historia, esas dos verdades parciales, esa división platónica, concibiendo un ser distinto, ese tiempo renovado y ese espacio interminable del *otro mundo*. En esa restitución de la utopía, el mundo romano, morisco, judío, español e indígena alcanzan al fin una perversa armonía, la de la creación.

No obstante, más allá de sus infinitas influencias –y confluencias–, *Terra Nostra* jamás habría podido existir sin dos precedentes esenciales, sin los dos pilares que la sostienen: *La Celestina* (1499) y el *Quijote* (1605). De hecho, sería posible aventurarse a leer *Terra Nostra* como una mutación de los dos libros que inauguran la modernidad en la literatura en lengua española: no meros precedentes, sino cuerpos vivos que siguen habitando sus páginas, criaturas que sobreviven en su interior.

No es casual, pues, que de modo paralelo a esta gigantesca obra de ingeniería que es *Terra Nostra*, Carlos Fuentes se haya permitido trazar un complemento ensayístico, un pequeño texto teórico sobre sus intenciones, un plano o un mapa que no sólo le sirve para entender la España de Carlos V y de Felipe II, sino su propia y desmesurada creación. Pero *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976) no sólo es una lúcida guía del Siglo de Oro, sino un fascinante tejido sobre el poder de la palabra, so-

bre las complejas relaciones entre la realidad y la ficción, sobre el conflicto entre el poder y la literatura y, en fin, sobre la capacidad de la palabra para transformar el mundo.

Si bien Cervantes es la meta a la cual se dirigen las reflexiones de Carlos Fuentes en este opúsculo, el novelista prefiere aproximarse a él a través de círculos concéntricos, rodeándolo poco a poco a fin de situarlo en su época y poder destacar así su genio y su apabullante modernidad. *Cervantes o la crítica de la lectura* avanza con la misma morosidad a-histórica de *Terra Nostra*, prosigue con su mismo anhelo de escapar al tiempo y de mostrar de una sola vez, como en un mural renacentista, todos los elementos de la España medieval que hubieron de quebrarse o transformarse para dar lugar al milagro quijotesco. Imaginándose Vesalio, Fuentes hace la autopsia del tiempo medieval, de sus percepciones y sus mitos, de su imaginería y sus dogmas, de su brutalidad y su esplendor, a fin de comprender esa insólita patología –así debió ser vista entonces– que dará lugar al Renacimiento y al Siglo de Oro.

Fuentes no mira con desprecio al mundo medieval, abrevadero de símbolos y sueños que perduran hasta nuestros días, pero se centra en *La Celestina*, que comienza a minar todos sus fundamentos, y en el *Quijote* que, sin escapar a sus últimos estertores, inaugura ya *otro tiempo*. Como Michel Foucault, Fuentes se halla convencido de que el *Quijote* inventa una nueva mirada, una nueva percepción –una nueva *episteme*–, y de que, acaso sin saberlo, Cervantes clausura con su personaje el Medioevo y funda el orden moderno. Y es allí, en esta condición de *punte* o de *travase* donde se halla su mayor logro y su mayor afrenta.

La riqueza de Don Quijote de la Mancha, nos dice Fuentes, se encuentra en su ambigüedad, en su condición híbrida, en su *locura*. Porque esa locura –esa imposibilidad de restaurar el tiempo anterior– proviene de su lectura escolástica, de su necio deseo de volver al pasado, de su incapacidad de comprender *su* época. Sólo después de un sinfín de contratiempos y peripecias, de ser golpeado y escarnecido, Don Quijote pasa a un segundo nivel de comprensión. Cuando el propio caballero

andante se convierte en objeto de lectura en la segunda parte de la novela, Don Quijote triunfa. “Esa nueva lectura transforma al mundo”, escribe Fuentes en el capítulo IX de su estudio, acaso el más revelador y decisivo.

Por desgracia para él, pero por suerte para nosotros, sus lectores contemporáneos, la aventura como lector de Don Quijote se resolverá en la más amarga desilusión: “Don Quijote recobra la razón y esto, para él, es la suprema locura: es el suicidio, pues la realidad, como a Hamlet, lo remite a la muerte”, concluye Fuentes. Pero esta muerte, este sacrificio, ha permitido que el mundo se convierta en un lugar distinto, que la literatura haya tenido la capacidad de modificarlo para siempre.

Como Cervantes, Carlos Fuentes también ha querido trastocar su tiempo, modificarlo mediante su propia lectura del mundo. *Terra Nostra* no es, pues, una novela o un artificio, ni una simple ficción, sino una ficción capaz de alterar la realidad: una vez introducidos en ella, en sus paradojas y en su crítica esencial de la modernidad, ya no es posible volver la vista atrás. *Terra Nostra* también instaaura otro orden, también se convierte en puente o trasvase, también funciona como nuestra propia máquina del tiempo. Y *Cervantes o la crítica de la lectura* es la llave que Fuentes nos ha entregado para ponerla en marcha.

CARLOS FUENTES Y LA ESCENA DE LA LECTURA

JULIO ORTEGA

HACE UNOS AÑOS LEÍ EN LA REVISTA ARGENTINA *CRISIS* un cuento de Carlos Fuentes en el que una pantera, que ha huido del zoológico, se oculta en el departamento de un hombre. Me impresionó el trazo dinámico, ligeramente irónico, de ese fresco relato, a la vez mundano y pesadillesco. Cuando me encontré con Fuentes le dije lo mucho que me había intrigado su último cuento, “Pantera en jazz”. “Pero si es uno de los primeros cuentos que he escrito”, me aclaró, divertido. Y, en efecto, “Pantera en jazz” es un cuento que no llegó a entrar en *Los días enmascarados*, que es de 1954. *Crisis* había omitido el año de su publicación, pero treinta años después, ¿por qué pude leerlo como un cuento reciente? En la Casa de América, en Madrid, en un foro de escritores, teniendo al lado a Carlos Fuentes y al otro lado a Julián Ríos, como testigos de descargo, conté esta historia, pero añadí una variante.

Escrito por el Fuentes joven, propuse, era evidente el estilo maduro, que maneja con fluidez la dinámica cambiante de una prosa autoconsciente. En cambio, escrito por el Carlos Fuentes actual, qué audacia de relato surreal, qué libertad de juego, en una prosa que reproduce el ritmo imprevisible del jazz. Fuentes, quise decir, acudiendo a la fábula de Pierre Menard, ha novelizado la lectura, porque es al leer que le damos sentido a un texto suyo; a tal punto, que ese texto adquiere la forma de nuestra lectura. Si Borges dramatiza la escritura como interpretación del lector, siempre otro, Fuentes convierte en ficción el acto mismo de leer, que ocurre como un desdoblamiento del tiempo, como la libertad de rehacerlo en tiempo leído.

De allí el carácter desencadenante que tiene el presente en su narrativa, porque en la permeabilidad del presente se abre el horizonte de

la lectura, desplegándose como la articulación del relato. Por eso, concluí, todo indica que Fuentes ha escrito de joven sus obras más maduras, articuladas y fehacientes; y lo ha hecho para poder escribir, de mayor, su obra más joven y audaz. Se podría, en consecuencia, postular la hipótesis de que la temporalidad narrativa de su obra no sigue la lógica de la cronología, y por lo mismo no se debe a una arqueología de su lectura; sino que es una narrativa cuyo tiempo discurre hacia adelante, buscando su comienzo no en el pasado sino en el futuro. Paradoja, en efecto, de este tiempo revertido, gestado por la fuerza novelesca de la temporalidad, cuyo eje de lectura decide el recomienzo constante de su materia narrativa. El tiempo, en fin, es el habla que circula en nosotros.

El sobresalto de mi lectura, por lo tanto, era una atribución temporal dictada por esa sed de tiempo de esta obra cambiante y proteica. *Cristóbal Nonato* (1988), por ejemplo, me pareció en más de un sentido su novela más joven, por más inventiva e irreverente. Incluso, es clara la ironía de que el hecho histórico fundador, el descubrimiento de América, fuese aquí reescrito desde el futuro, desde una suerte de ucronía o distopía, porque esa novela reescribe el pasado para demostrar su apocalíptica disolución futura. Si Joyce creyó que la Segunda Guerra Mundial se había declarado para interferir la lectura de su *Finnegans Wake*, se podría decir, en este humor paradójico, que el quinto centenario del descubrimiento de América sólo se podía celebrar como su desfundación radical. Así, en esta novela se trata del recomienzo de México como un descubrimiento, o develación futurística de su fragmentación; lo que ocurre en el lenguaje y su desmontaje carnavalesco, y a la vez trágico, de la pérdida del mundo tal cual en las palabras.

Y no en vano su libro más temporal, tan urgido de presente que se rehúsa a concluir, *El naranjo* (1993), sugiere en varios momentos un diálogo con los primeros libros del autor, como si esos libros se miraran por un instante en los nuevos relatos, y comprobaran, gracias a estos desiempos y entretiempos, que acaban de ser escritos. No es sino revelador, por lo mismo, que Fuentes haya llamado La Edad del Tiempo a la

serie de su narrativa relanzada por la editorial Alfaguara; reordenamiento de “tiempos” narrativos, donde se incluye los libros que su autor aún no ha escrito, como si fuesen ya parte del mapa tangible de su obra. Una obra, por lo demás, que más que una geografía, es una tiempo-grafía, donde discurre la tinta de la actualidad permenente de la letra.

Por eso, desde este perspectivismo temporal, cabría definir a Carlos Fuentes como el autor no sólo de una obra bien establecida sino, también, como el autor de varios libros por escribirse, entre ellos la serie que da cuenta del “Tiempo actual”, que es el nuestro, por ahora inéditos en la serie y en nuestra actualidad. Por lo tanto, *La Edad del Tiempo* no sólo es histórica (curso) y mítica (decurso) sino el reordenamiento de nuestra lectura. Una lectura donde, muy probablemente, todo comienza con *Aura* (1962). Esto es, con la reescritura de unas memorias que perpetúan a la Bruja, a una mujer sin edad, y culmina con “Las dos Américas” de *El naranjo* (o sea, con un Cristóbal Colón igualmente sin edad, cuyos Diarios reescriben la fábula perdida del descubrimiento). Pero si esta obra no se ordena por la cronología de su escritura ni por la histórica que reescribe, es porque organiza otra temporalidad, hecha de anticipaciones y anacronismos, donde el tiempo de la fábula circula en su propio registro, consumando y consumiendo los escenarios de su energía inquieta y traza barroca. Precisamente, el orden es aquí el recomienzo, el proyecto de una lectura donde los textos se leen mutuamente, y donde todo acontece de nuevo bajo una nueva atención. El “tú” al que se dirige el Narrador de *Aura* es el joven historiador, pero también es el lector para siempre joven en el lenguaje que le abre las puertas del tiempo narrativo

Pues bien, si leer a Fuentes es suspender la temporalidad (edad cíclica), es también recorrerla de manera lúcida (edad histórica); y ello es así porque en la lectura pasamos de una orilla a otra, y desde una margen alcanzamos la siguiente. Es una obra, quiero decir, que adquiere imprevistas y renovadas resonancias en la relectura. Está hecha, se diría, para acrecentarse en la relectura. Y ya no es casual que releída hacia

atrás nos revele sus anticipaciones como otro afincamiento en nuestra margen de presente. Fuentes escribe en el escenario de la lectura, del lenguaje procesado y transformado por el presente sin fondo de leer un texto dentro de otro, una conversación bajo otra: escenifica la letra y la voz de la cambiante verbalización del mundo, de su permanente invención. Por ello, hay una dimensión única de lo real hablándonos desde estos libros suyos. Si García Márquez necesitó cien años para escribir, como si fuese leída en unas horas, su novela milagrosa; y si Joyce necesitó un día para probar la banalidad del bueno de Leopold Bloom (aunque de *Finnegans Wake* dice Umberto Eco que requiere un “lector ideal afectado por un ideal insomnio”); Carlos Fuentes ha necesitado, en cambio, los quinientos años (con la excepción de su novela, prehistórica, dedicada a Numancia, y un cuento, futurístico, sobre Adan y Eva, dos robots enamorados) de nuestra edad histórica para su espectacular temporalidad narrativa. Por eso, releemos sus libros no sólo como si fuesen todos recientes, sino como si estuviésemos leyendo el pasado en el futuro, y a nosotros mismos en un relato siempre por venir. Fuentes, quiero proponer, le ha dado actualidad a nuestra historia, al recobrar sus voces como si fuesen de mañana.

La historia deje de ser cronológica y gane otra edad discursiva, la de nuestra historicidad. En contra de las versiones traumáticas de la experiencia latinoamericana (que aseguran que nuestro ser histórico está por hacerse, que nuestra identidad “dependiente” ha sido incautada por los poderes dominantes, que nuestra hechura psicológica nos condena a la repetición del pesimismo, y que la Colonia es el modelo que nos repite), la obra de Fuentes nos reafirma en el presente reconquistado por la lectura; revelando no las fáciles síntesis ni los meros pluralismos, sino la realización y el drama de la mezcla, la alegría y el riesgo de la diferencia, la apuesta por nuestro espacio, mapa y hábitat hecho en las afirmaciones plurales y su energía inquisitiva, su poder crítico que desmonta los programas de control hegemónico y diversifica radicalmente la representación de la historicidad del presente. De allí que el sentido de lo

histórico se dé como su actualización, que no es sino la política de la imaginación del cambio y la radicalidad de lo nuevo. Como bien dice Anthony Giddens: “La historicidad puede ser definida como el uso del pasado para ayudar a dar forma al presente... [Es] el conocimiento del pasado como medio de romper con él... La historicidad, de hecho, nos orienta precisamente hacia el futuro.” Es el caso extraordinario de *La muerte de Artemio Cruz* (1962), escrita en el albor de la Revolución cubana pero exactamente como su revés: los comienzos de la promesa revolucionaria son vistos desde el fin de la experiencia revolucionaria mexicana, y así los tiempos del comienzo se leen, se descifran, en los tiempos del fin.

Si los relatos y novelas de Carlos Fuentes ocurren como distintas versiones de la temporalidad, esa exploración es una ampliación de la naturaleza de la fábula. La calidad fabularia y fabulosa de estos libros se hace patente en la diversidad de sus fórmulas, en el cambiante registro de sus representaciones, en el diverso protocolo de su lectura. Pero, en esa exploración temporal es también una textualidad compleja. Cada libro proyecta una estrategia narrativa propia, que no se puede repetir en otro relato, y que se consume como la forma misma de la fabulación. Podemos, por lo mismo, proponer la hipótesis de que estas obras se cumplen como una de las instancias paradigmáticas del cambio literario. Por ello, la innovación las distingue. Innovar implica renovar, recomenzar, reformular. Por eso, su primera obra maestra, *Aura* (1962), es una novela breve, gótica que ocurre en el futuro; su obra más señera, *La muerte de Artemio Cruz* (del mismo año insólito), es una novela crítica y política que distribuye en cada persona narrativa (tú, yo, él) un tiempo complementario, que es espacio de asedio, acción y memoria; su obra mayor, *Terra Nostra* (1975), es una monumental construcción mitopoética, que suma los tiempos y los funde; y *Cristóbal Nonato* (1987), su novela más libérrima, hace del Apocalipsis una refundación humorística.

Teóricamente, las poéticas del cambio se dan frente a y en contra de las poéticas de la normatividad, esto es, de los códigos y cánones que

configuran, por un lado, el horizonte de la repetición como sistema de referencias letradas; y, por otro, la matriz discursiva, el archivo de modos del discurso, que definen un estilo, una productividad, una modulación genérica. La repetición es necesariamente estructurante, porque corresponde a las normas, los rituales y protocolos de la continuidad. Mientras que el archivo discursivo corresponde a las formas de habla, a la dicción de un estilo, y es modélico. Por eso, luego de haberse privilegiado la noción de cambio y desautomatización bajo la influencia de las vanguardias y de los formalistas rusos, se pasó a favorecer las nociones estructurales que privilegiaron los levantamientos cartográficos del enunciado y el significante. Y, más recientemente, a la luz de los cambios suscitados por la crítica de los modos de producción tecnológica, y gracias a los nuevos movimientos sociales y políticos, que cuestionan el programa de la modernidad, se han privilegiado las articulaciones socio-culturales. Las opciones son hoy menos polares, más inclusivas, y también más independientes de aparatos que totalizan la lectura. De varios de esos modos asumidos por el proceso crítico de leer se ha beneficiado la obra de Fuentes en su contexto internacional. Y es así que ha sido leída como parte del realismo mágico, como adelantada del relato posmoderno, como iniciadora de la nueva novela histórica... El propio Fuentes ha puesto en práctica una rearticulación de orillas remotas y contrarias, en ese tratado de sumas hispanoamericanas que es *El espejo enterrado* (1992), uno de los adelantos de la perspectiva crítica transatlántica.

Esta inclusividad crítica, que convierte en textualidad los repertorios y monumentos de la cultura, es evidente en la narrativa latinoamericana, que desde Borges y Rulfo se ha alimentado tanto de la crisis del relato representacional como de las recurrencias simétricas del ritual y el mito. Por lo mismo, la idea de que las vanguardias habían terminado, y que vivíamos el fin de la experimentación (una idea favorecida por el escepticismo conservador y el pragmatismo del término medio liberal) ha sido contestada por las reapropiaciones formales del posmodernismo; especialmente por Lyotard cuando afirma que “en las diversas invi-

taciones a suspender la experimentación artística, hay un mismo llamado al orden, al deseo de unidad, de identidad, de seguridad, o de popularidad [...] para esos escritores nada es más urgente que liquidar la herencia de las vanguardias”. Ese patrimonio de la novela contemporánea, consagrado por la obra de Carlos Fuentes, es hoy nuestra instrumentación narrativa, tan fresca como ayer, capaz de nutrir de vigor el proyecto de una nueva novela nueva, ese permanente mito del presente en que esta obra nos ha educado a leer más de lo que leemos.

Si la obra de Fuentes es un paradigma del cambio no es porque siga el dictamen modernista de la búsqueda de la originalidad a ultranza, sino porque sus formulaciones exploran las aperturas del texto y amplían las funciones representacionales. Es revelador el hecho de que sus novelas más innovativas son aquellas que trabajan sobre espacios sociohistóricos más codificados; como si la fractura de la sintaxis narrativa, de las atribuciones del lenguaje mismo, fuera el instrumento más seguro para desbarasar y cuestionar lo que pasa por lo real; por ello, esas novelas no son gratuitamente experimentales sino aplicadamente exploratorias. Es el caso de *La región más transparente* (1958), que socaba una sociedad convencional que reproduce el fracaso; de *La muerte de Artemio Cruz*, cuya fragmentación y diversificación busca subvertir el edificio del poder corrupto, las articulaciones de la política y la economía en el monopolio del estado; y de *Cristóbal Nonato*, que imagina un fin del mundo mexicano donde las formas del poder autoritario son puestas en entredicho por la libertad jocosa del lenguaje permutante. No quiere esto decir que la innovación sea instrumental, sino que contradice la saturación de los lenguajes, la usurpación de los sentidos. Tiene, así, implicancia política, y fuerza emancipatoria. Se puede adelantar la conclusión de que estas novelas son poderosos aparatos contra la Retórica: descubren tras las representaciones su carácter construido, los lugares que sostienen a los discursos, el interés y la banalidad de los poderes en control, y también la fuerza de revelación y contradicción que hay en la búsqueda de una verdad no por improbable menos urgida de hacerse lugar en los discursos.

Pero, aun si acontece fuera del orbe social, la innovación en sí misma posee la fuerza impugnadora del deseo. ¿Cómo se podría haber escrito *Aura* al mismo tiempo que *La muerte de Artemio Cruz* sino fuese porque ambas responden con el deseo a la tiranía de la muerte? En una carta a Fuentes, Cortázar se mostró sorprendido por la coincidencia de ambas novelas en el mismo año, pues las encontró, como son, demasiado distintas, y prefirió el carácter fantástico de la primera. Pero son también íntimamente próximas, como si se hubiesen puesto de acuerdo para asaltar los límites, en un caso, de la subjetividad del amor más allá de la muerte; y en el otro, de la representación del poder desde su disolución. Cambiar, así, es desear; es proyectar en el espacio del deseo la estrategia de una celebración reafirmativa a través del simulacro, el espectáculo y el diálogo, para recuperar con el puro flujo del arte la mutualidad de la cultura, sus magias imparciales y alegrías filiales. Le debemos, a él y a su obra, esa lección de integridad creativa; su fidelidad a la promesa, tan nuestra, de cambiar este mundo a partir de la próxima lectura.

Desde su primera novela, Carlos Fuentes ha recibido los mayores reconocimientos, claro está, y el trabajo académico sobre su obra cuenta ya con una genealogía de la lectura analítica de su variedad, proyecto y crítica. Pero en ninguna parte ha recibido los ataques que ha recibido en México. Habrá que estudiar esa patología de la crítica (que es tan política como tribal) ya que dice más de un modo de leer que de la obra misma. No se trata de la fatalidad de profetizar en su tierra, sino de la de ser el escritor más incómodo. Su ficción ha operado en México como una versión desestabilizadora de los saberes institucionalizados sobre el país. Pero también la fuerza de su asalto a la retórica nacional (la incómoda pregunta por quién protesta, desde dónde ataca, para quiénes destruye) es una puesta en duda tanto de la impersonalidad burocrática como de la corrupción a buen recaudo de las comunicaciones, de tanto en poco verdaderas trincheras de lo que en México llaman “la grilla,” esto es, el canibalismo de las campañas por el poder y su mala distribución arcaica. El pobre ministro que trató de prohibir *Aura* porque le

pareció obscena, habla desde su religión, ideología y poder, pero es más inocente que el joven crítico que requiere definirse contra Fuentes para adquirir su validación grupal; lo que no es demasiado diferente del ritual iniciático en una pandilla de barrio. Ocurre que buena parte de las novelas de Fuentes toman partido y exigen tomarlo. En una dimensión filosófica, exploran las teorías fundamentales de la hechura individual, esto es, la parte ética del destino social. Las preguntas sobre elegir entre una y otra opción, por ejemplo, son de carácter ético, y suponen una hipótesis sobre el mal. Por impronta mexicana, ese mal es la pirámide del poder, cuya distribución no se basa en el mérito ni la competencia sino en la distribución de roles y espacios de control. Por ello, la insostenible lucidez del fracaso distingue a una familia de personajes cuyas opciones han ido contra su propia independencia y hasta contra sus propios talentos. En una vida burocratizada por el Partido único, donde los márgenes de independencia fueron negociados, estas novelas deben haber funcionado como el espejo donde asoma la imagen del yo social. Por eso, es patológico que estos críticos le reprochen a Fuentes los síntomas que ellos mismos padecen. Hasta cierto punto, han sido previstos por estas novelas: son productos del Estado benefactor y han sobrevivido en sus entrañas. La profunda indeterminación de la experiencia libre que fluye en la escritura de Fuentes debe haber violentado esos pactos sociales y su varia servidumbre. Lo mismo ocurrió con Borges: sus grandes negadores controlaban el capital simbólico de lo nacional, ese mito sentimental, pero su obra nomádica no tenía nada que perder. *La voluntad y la fortuna* (2008), que novela la experiencia cainita del poder mexicano, justamente levanta su alegato contra tales servidumbres. Entre la voluntad (imperativo clásico) y la fortuna (mito más bien romántico) el destino se debe al libre albedrío. Otra vez, la necesidad de elegir es la medida de la libertad, y al ejercerla es que el sujeto afirma o cede su identidad. Esta etiología del poder es un laberinto de libertades renegociadas y voluntades enmascaradas. Buena parte de la cultura mexicana se decide en ese laberinto sin sol.

También por ello las novelas de Carlos Fuentes son, en cierta medida, la biografía de una transferencia: en ellas México recobra una geografía simbólica. Contra el discurso esencialista de una identidad fatal, Fuentes se adelantó a ensayar las aperturas de una identidad trashumante, que hoy llamaríamos transfronteriza. La Ciudad de México, que conoció recién a los 16 años (después de pasar la infancia en Estados Unidos, donde su padre era diplomático, la pubertad en Chile, y la adolescencia en Buenos Aires) es el escenario de *La región más transparente*, que representa a una ciudad apenas naciendo a la modernidad y despidiéndose ya de la misma, porque estaba dejando de ser transparente para hacerse ilegible. Mientras que *Cristóbal Nonato* será la pérdida anticipada de un México invadido y desmembrado. *La campaña*, por su lado, va de Argentina a Chile; como *Gringo viejo* va de Washington a la Revolución mexicana. *Una familia lejana* es la novela de un París recuperado bajo la luz de la Isla de San Luis, y extraviado en las trampas del linaje americano. *La muerte de Artemio Cruz* es una suerte de necrología de la Revolución mexicana perdida; y *Terra Nostra* el extravío de España en el Nuevo Mundo, que se buscan en la suma de modernidad que es la novela misma. La narrativa, para Fuentes, está hecha por este desbasamiento de las representaciones, que zozobran y se sustituyen, como si lo real no tuviese otro sentido que su permanente mutación. No se puede sino concluir, por eso, que en la novela descubrió Fuentes el relato del reconocimiento del sujeto como el proyecto de una libertad por hacerse.

La muerte de Artemio Cruz y *Aura* son también la mejor terapia latinoamericana contra la tradición de pensamiento deficitario, aquel que concebía América Latina como víctima de los males de su agónico origen, tardanza en llegar al banquete de la civilización, y que andaba siempre en búsqueda de una expresión elusiva. Fuentes escribe los responsos de dos padres formidables, feroces y devoradores, Artemio Cruz y Consuelo, como un exorcismo del malestar de las interpretaciones globales de Amé-

rica Latina, y como un ejercicio de liberación a través del trabajo de luto nacional. Aunque *La muerte de Artemio Cruz* ocurre en un día como metáfora de la lectura, su historia toma 350 páginas y, bien visto, una era política: nada menos que la más robusta tradición hispano-árabe-azteca-colonial-mexicana, la autoridad. Cuando el mexicano despertó, la novela ya estaba allí. Buscó, y casi siempre encontró, su lugar en ella.

Por lo demás, he llegado a creer que Carlos Fuentes practica una irrestricta novelización; la cual nos incluye y, en la lectura, nos toca descifrar. Nos ha dado un papel en las operaciones de leer, y varias veces me ha parecido encontrarme en la prensa capítulos de una novela que Fuentes no ha escrito aún. Es el caso de los políticos mexicanos, que parecen estar buscando su lugar en alguna página apocalíptica y jocosa de *Cristóbal Nonato*. Por lo demás, casi todo lo que escribe habría que leerlo como la saga de un relato que convierte a la historia en ficción, a la política en esperpento, a la biografía en enigma, y a la novela misma en el discurso que hace y rehace nuestro tiempo como si pudiese ser otro, siempre en proceso de configurarse, y a punto de ser más libre. Leer a Fuentes es exceder límites, cruzar fronteras, explorar el paradigma latinoamericano por excelencia, la mezcla, su contribución a humanizar la modernidad; y reconocer, entre esos umbrales, un nuevo espacio de reconstrucciones y opciones libérrimas. Comunica la energía inquieta de una complicidad tan imaginativa como crítica.

Julio Cortázar y Gabriel García Márquez le hicieron concebir la noción, característicamente fuenteana hay que decir, de que todos los novelistas del boom estaban escribiendo la misma novela, con capítulos nacionales, y que cada gran novela del otro era no sólo un triunfo personal sino un alivio: lo eximía a él de escribirla, y le permitía ahondar en su propia página. En una carta, Julio Cortázar le comenta a Fuentes uno de sus ensayos sobre la nueva novela, y le discute la inclusión de Alejo Carpentier en la constelación de los nuevos. “Tendrás que reconocer –le escribe– que el hombre que escribió *Rayuela* no puede aceptar *El siglo de las Luces*, que es absolutamente su polo opuesto en materia de

actitud estética [...] Tú, que citas ese pasaje de mi libro donde me declaro ‘en guerra con las palabras’, tienes que comprender que mire sin alegría a alguien que está en plena cópula con ellas” (1964). Lo interesante no es sólo la imagen que proyecta Cortázar de su propio taller, sino la necesidad de definirse que le impone un reordenamiento de la biblioteca que Fuentes, una y otra vez, postula. En 1966, Fuentes lee las primeras 80 páginas del libro que está escribiendo García Márquez, y de inmediato hace una crónica anunciando el nacimiento de una obra maestra. Al año siguiente, cuando sale la novela, le escribe a Cortázar: “Te escribo por la necesidad imperiosa que siento de compartir un entusiasmo. No sé dónde anda en estos momentos GGM y puesto que no puedo escribirle al autor, te escribo a ti, a quien todos debemos tanto (ese TANTO indefinible que es un aire nuevo, un campo más ancho, una constelación que se integra). Acabo de leer *Cien años de soledad* y siento que he pasado por una de las experiencias literarias más entrañables que recuerdo...” Y añade: “Y qué sentimiento de alivio, Julio; ¿no te sucede que cada buena novela latinoamericana te libera un poco, te permite limitar con exaltación tu propio terreno, profundizar en lo tuyo con una conciencia fraternal de que otros están completando tu visión, dialogando, por así decirlo, con ella?”

Se suman, así, los tres innovadores del relato en el intercambio profundo propiciado por los riesgos casi deportivos de Fuentes. Por eso he dicho que cualquier retrato de Carlos Fuentes sólo puede ser un retrato de grupo. En esa foto familiar, la presencia de Cortázar se nos ha hecho más actual y más íntima. García Márquez despierta a los muertos a nombre del amor fabuloso, o sea escribiendo contra el tiempo. Y Fuentes debe haber hecho un pacto con algún dios azteca porque su Edad del Tiempo, la saga de su obra incompletable, es cada vez más reciente y más próxima. Por lo mismo, cada vez que un periodista me pregunta qué queda del realismo mágico, le respondo: el realismo mágico. Y cuando un escritor joven y astuto me pide nombrar qué sobrevive del

boom de la novela latinoamericana, le digo: tú, porque gracias a esos novelistas ya no te tragaré la selva.

La literatura es siempre un espacio de diálogo privilegiado, donde por un momento el lenguaje parece el instrumento de acordar un mundo compartible. La obra de Fuentes tiene también esa apelación política: no se ha ahorrado un solo adjetivo en contra de los viejos y nuevos imperios. Tal vez, lo decisivo de esta apelación renovada de la obra de Fuentes sea su capacidad de ensanchar el presente. La historia se actualiza, la memoria nos despierta entre demandas, el futuro nos consume en su juicio. El tiempo discurre con la pasión del habla, hecho verbo transitivo, apelativo, y antagónico.

Bien visto, la duración del habla dialógica es una imagen del mundo: el tiempo encarnado en su fluidez. Se trata de una imagen caleidoscópica, organizada como una temporalidad sublevada. Se despliega en un montaje escénico hecho de secuencias y fragmentos que no requieren ya unificarse ni resolverse. La idea de Walter Benjamin, que toda época sueña a la siguiente, que tanto escandalizó a un Adorno disciplinario, se actualiza como relato. Cada época tiene la imagen temporal de una novela, y la novela la vivacidad de su propio tránsito.

En esta poética de la lectura el lector termina reorganizando su propia biblioteca Fuentes, y actualizando en su tiempo de leer la temporalidad desencadenada. El lector forma parte de las voces que alientan en estas novelas con su intenso registro, vivacidad y nitidez.

La vasta obra de Carlos Fuentes nos ha hecho contemporáneos de todos los lectores.

LA IMAGINACIÓN FANTÁSTICA DE CARLOS FUENTES Y SU LEGADO LITERARIO

JOSÉ RAMÓN ORTIZ

CARLOS FUENTES (1928-2012) FUE UN ESCRITOR DOTADO de una imaginación desbordante en la que confluían, como sucede en los mejores ejemplos de literatura fantástica, preocupaciones y comentarios sobre política e historia, así como estrategias narrativas y estructurales que problematizan la tradición literaria de la que proviene, reinventándola en objetos siempre nuevos y deslumbrantes. Desde su obra temprana, pero sobre todo ya en aquella que podríamos considerar de madurez creativa, su intención autoral parece ser siempre la de desbordar los modelos desde los que escribe, por medio de tácticas narratológicas en las que vincula las sensaciones propias de las tramas contadas con los procedimientos formales en las que las enmarca. Piénsese, por ejemplo, en la condición que propone del tiempo en dos de sus títulos más representativos, *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, novelas publicadas paralelamente en 1962 como un juego de espejos que cuestionan nuestra percepción sobre la vida y la muerte, y en las que, entre otras cosas, se cuenta la perduración en un instante presente de todo lo que se ha sido antes. La probable complicación de relatar desde un tiempo detenido es superada por Fuentes al anular la posibilidad de una linealidad narrativa, proponiendo la temporalidad como un espacio desde el que todo confluye, se expande y se contiene: la casa de Consuelo Llorente, la cama de Artemio Cruz. Este rasgo, que ya se anunciaba en *Los días enmascarados* (1954) o *La región más transparente* (1958), lo irá cumpliendo en gran parte de su obra de ficción por venir.

En este sentido, igualmente, la narrativa de Carlos Fuentes imagina la concurrencia de múltiples escenarios y posibilidades en uno solo.

Pienso por ejemplo en los paseos del niño Luisito de “Estos fueron los palacios” (*Agua quemada*, 1983), en el que literalmente se superponen, resurgiendo en su gloria pero sin renunciar a su estado actual, las casas señoriales del centro histórico del DF, convocándose en una sola imagen todos los imaginarios que ahí son posibles. Creo que esta cualidad de sus cuentos y novelas es propia de una estética fantástica, porque como relato proviene de una realidad discernible y constante, la mexicana, abordada desde una poética contrastante que se aleja de los modos realistas de la representación. Por eso, lo que me parece verdaderamente intrínseco a la poética fontana y, por lo tanto, la afluyente primera de toda su escritura, es el deleite estético de presentar la realidad inmediata en una situación límite; o dicho de otro modo: la amplificación de la experiencia con los recursos de lo inexplicable; la transmutación de nuestro mundo real y auténtico, en otro eventualmente más enigmático, sorprendente, o inquietante. Pues así como definió Caillois sobre qué es lo fantástico en la literatura, podríamos decir de muchos de los cuentos y bastantes de las novelas de Fuentes en el contexto de la literatura nacional que son como “un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”.

Por estas razones, Carlos Fuentes podría ser un modelo narrativo para las generaciones más jóvenes, que están volviendo a la literatura fantástica como si fuera la primera vez que se practica en el país. Sin embargo, no ocurre en absoluto. Debido a su doble faceta de intelectual contemporáneo y escritor de la imaginación, y sobre todo gracias a la preponderancia mediática que tuvo el primero sobre el segundo, a Fuentes los más jóvenes le consideran, de forma unánime, como un narrador realista e, inclusive, de Estado –un Estado ya caduco, el de aquel viejo PRI de la “dictadura perfecta”–. De hecho, recientemente, Alberto Chimal, en su ponencia del Encuentro de Escritores en Puebla, de la que nació el concepto de “literatura [mexicana] de la imaginación fantástica”, declaró que si la literatura mexicana está normalizada en un realismo o costumbrismo cínico o, más tristemente, conformista es porque,

como tradición, nuestra literatura tiene su momento más representativo en una línea de Carlos Fuentes: el “Aquí nos tocó, qué le vamos a hacer”, de *La región más transparente*. Y, por lo tanto, “son tenidas por raras –excéntricas, minoritarias, despreciables– las obras que, más que repetir la apariencia ‘objetiva’ de la realidad, [buscan] ponerla en dificultades: mostrar sus límites, que están siempre hechos de lenguaje, y especular sobre lo que estaría más allá de ellos”. Me parece muy probable que el malentendido de Chimal –porque es un malentendido a todas luces: “aquí nos tocó vivir”, culmina Fuentes después de decidir que México es un evento inexplicable, que es habitable en la experiencia incompleta, que la indefinición es lo que lo define, que es una temporalidad siempre mítica donde el devenir está condicionado por la piedra mitológica del sacrificio fundacional –el malentendido se debe, vuelvo, a la obstinada opinión del campo literario mexicano que ubica a Fuentes, no por su literatura, sino por su perpetua presencia como salvaguarda moral de una nación que hace mucho no existe y su persistencia mediática–. Su desgracia, todo hay que decirlo, fue nunca haber dejado de opinar y, en sus últimos años, permitir que su opinión inmediata tuviera más espacio que su ficción. Su literatura es leída en la actualidad por escritores más jóvenes, desgraciadamente, como una repercusión o una repetición de su figura pública.

No quisiera desviarme, pero lo haré de manera breve. La idea de Carlos Fuentes como el gran productor de literatura realista en México, además de posibilitar juicios tan fáciles y sumarios sobre su obra –Chimal, expedito, lo (des)clasifica de “lugar común”, sin comentario crítico al respecto o nota historiográfica o atención hacia un índice–, tristemente está tan diseminada y es tan aceptada que no sólo permite la aprobación y divulgación de estos juicios que de pronto se volvieron leyes, sino que también ha facilitado el enrarecimiento del legado intelectual fontano por culpa de algunos prejuicios que su obra y figura sufrieron durante muchos años, antes casi siempre mentados con el vozarrón del murmullo y hoy ya gritados con desparpajo y facilidad cu-

riosa, divertida, desde el momento de su muerte en 2012. Parece común que los detractores del autor confundan su obra con su ideología, sus cualidades estéticas con sus elecciones, y sus hallazgos artísticos con agendas morales. ¿Sucederá igual con todos los escritores? Y ahí está, por ejemplo, la muy famosa e hiperbólica queja de Heriberto Yépez que acusa a la literatura fontana de ser “demasiado esteta”, al autor de ser “demasiado literato”, y al conjunto de resultar “demasiado oficiales” y promotores del “discurso nacionalista y los ideales del régimen [que] hicieron del PRI la literatura [mexicana] más elegante”. Incluso si no se le quiere emparejar con el partido oficial del siglo xx mexicano, a Fuentes se le reprocha su posición privilegiada dentro del campo literario (porque siempre la tuvo) y, con un poquito de sorna, se le cataloga en la línea de los más ilustres, los más realistas... los más arcaicos. Ejemplar a esta postura resultó el comentario de Edmundo Paz Soldán a la muerte de nuestro autor:

Fuentes fue uno de los herederos más conspicuos de los letrados decimonónicos, [de] escritores como Sarmiento o Andrés Bello que intervenían activamente en la vida pública de un país y sentían que su obra no se limitaba sólo a sus libros; para ellos, la letra estaba necesariamente conectada al poder y ayudaba no sólo a consolidar repúblicas sino a criticarlas y reordenarlas.

Algo similar he entendido de mis compañeros de generación: se supone la obligación de leer a Fuentes en Fuentes, de entender su obra como siempre, obligatoriamente circunscrita a su opinión de los quehaceres y devenires públicos. En más de una de las cizañadas críticas *post mortem*, por ejemplo, todos leímos que le llamaban sencillamente un simple opinador que, en palabras de Carlos Velázquez, llevaba 30 años muerto, sin que el autor de la *Biblia vaquera* tome siquiera en cuenta lo “tardíos” de ciertos títulos definitivos del archivo Fuentes, como *Cristóbal Nonato* (1987), o *La silla del águila* (2003). Fuera de sus compañeros de genera-

ción, o los inmediatamente posteriores, pocos lo despidieron en sus intervenciones como intelectual o escritor, o en los casos más atenuados, como en el del citado Paz Soldán, como “escritor-opinador”. Tal vez es por esa razón que muchos se deciden a tachar con la autoridad que otorga la idea compartida, los rasgos más evidentes de la escritura de Fuentes: el cosmopolitismo anecdótico, la posmodernidad literaria, el vanguardismo estético que molesta a quienes consideran estos valores literarios como figuraciones de la aristocracia, posibilidades únicas de la narrativa burguesa y, al parecer, según ellos, realista.

La pregunta que desde hace un tiempo me parece pertinente, es si eso es precisamente Carlos Fuentes. Habiendo ya pasado la generación de escritores que debió cometer el heroico y necesario parricidio simbólico (con todo y el curioso caso de los que decidieron no sólo defender, sino reivindicar al padre), creo que a los nietos (y ya hasta los bisnietos) del autor de *Cambio de piel* les debería preocupar poco sus filias políticas e ideológicas, al momento de valorar sus ficciones y determinar las cualidades de su imaginación. Podrían atender a las claves que acompañan sus obsesiones temáticas, por ejemplo, su constante intención de narrar lo inexplicable y las maneras en que esta intención se traduce en la complejidad escritural que hizo de muchas de sus mejores obras verdaderos manuales novelísticos para un país que, muy probablemente, no ha vuelto a dar un gran novelista desde aquella generación. En otras palabras, desentrañar a Fuentes como un escritor de la imaginación fantástica, a pesar de su agenda determinada y cuya coincidencia se advierte desde *Los días enmascarados*, su primer libro, muy atacado en su momento por sus cualidades fantásticas, por cierto, y que a sus 27 años de edad le regaló al autor los (des)calificativos que le lloviznaron de nuevo, 57 años después, a su muerte. Sólo por curiosidad y para zanjar este tema, cito aquí el fragmento de una carta que dirigió a Elena Poniatowska en 1955, a raíz de la recepción de *Los días enmascarados*: “A mí me ha tocado el aguacero más estúpido –escribe Fuentes–, el joven McGregor, haciendo méritos para integrar algún Politburó totonaca, me declara

‘enemigo del pueblo’, ‘tránsfuga de la vida’, ‘feroz subjetivo’ [...] Lo bueno de todo es que el libro ya se agotó [...].”

De entre los comentarios de esa primera crítica, no debe pasar inadvertido que McGregor entendía la proveniencia de la literatura de Fuentes: la imaginación. El crítico la descalifica, llamándola falsa, secretaria y esotérica, relativamente vacía y propia de una “seudoaristocracia” intelectual, tradicionalmente insulsa y anodina. Cuestión innegable, el primer libro de Fuentes tiene, es evidente, la estética del desconcierto y no reprueba ni busca soluciones inmediatas para los problemas contemporáneos de su sociedad, como tampoco lo va a hacer ningún otro de sus libros. La poética fantástica de su novelística es en sí misma sintomática y plantea los problemas de su actualidad, pero como una acción reflexiva y no como una estrategia revolucionaria. Inclusive, me parece más bien el pretexto para proponer una constante narratividad fantástica, basada en la idea de la búsqueda identitaria como pivote de la imaginación fantasiosa sobre el presente y el discurrir del tiempo. Se trata, en cierto sentido, de una repetición constante del fondo y tema de su primera novela, *La región más transparente*:

Por eso quiero saber qué significa esa conmoción anónima a que te refieres, Cienfuegos, qué sentido [...] nada ganamos con saber que allí está, monstrenca. Quiero saber el sentido del tumulto sin nombre, de la masa torcida de sangre y rencor que para ti es México.

Extendiéndome en este ejemplo, *La región más transparente* es la esencia de lo fantástico porque se presenta como un territorio que existe sin ser real. Es una paradoja no muy sutil que finalmente representa la fragmentación continuada del espacio tiempo del cuerpo social en forma de un coro que desmenuza el relato y lo propone como un catálogo de personajes y anécdotas, que cada vez más funcionan en un plano diferente al de la experiencia real y se anuncian como meras sensaciones. Aunque a través de la anécdota y el espacio de la novela se pudiera intuir que esta

es una novela realista, tanto el artefacto narrativo que (re)construye la Ciudad de México de la primera mitad del siglo pasado, como la constante presencia de un algo incómodo e inexplicable, aleja a esta novela de la tradición a la que se le obliga. Como sabemos desde la *Introducción a la literatura fantástica* (1970) de Tzvetan Todorov, lo que conforma al relato fantástico es la necesidad de justificar el evento inverosímil (en este caso México como una realidad posrevolucionaria), y la falta de encontrar dichas justificaciones bajo las normas de la razón del universo del lector: de ahí la necesidad de ordenar ese mundo inaprensible, inconcebible, inacabado a través del periplo de un personaje eminentemente fantástico, Ixca Cienfuegos. Ixca es *lo fantástico* porque más allá de simple personaje, es un acontecimiento sobrenatural que, en esta novela, nos recuerda la imposibilidad de decidir si existe o no México –y la vacilación, vuelvo a Todorov, es el elemento primordial resultante de la narrativa fantástica.

Cuando se lee a Carlos Fuentes, entonces, hay que recordar que la literatura fantástica proviene, habita y pervierte un espacio liminal o, tal vez mejor, indefinido y que en él se representa de diversas formas: ya sea el centro de la capital, la casa de Bucareli, la cama del sátrapa, la vecindad del centro histórico. Pero a partir de estos lugares vueltos estados de la incertidumbre, transforma al lector por medio de la imaginación. Si leemos *La muerte de Artemio Cruz*, por ejemplo, ¿no es fácil distinguir una necesidad del autor por concientizar sobre las verdaderas implicaciones del pasado inmediato del país? En su *Teoría de lo fantástico*, Harry Belevan distingue que la cualidad de lo fantástico es la vacilación sintomática que lleva al reconocimiento de la propia existencia y sus circunstancias: “la toma de conciencia de sí mismo, toma de conciencia que, al requerir una definición, un asidero, en/por parte de, el lector, no dura sino el instante mismo de una vacilación, de una dubitación, de una suerte de tartamudeo reflexivo.” La “imaginación fantástica”, organizada como un movimiento literario de última generación, es precisamente eso, como define Chimal:

En sus momentos más elevados propone nada menos que una crisis de la conciencia. La búsqueda de lo *otro* real, no impuesto, no prefabricado, que no es menos importante en el siglo XXI aunque no nos parezca urgente. De hecho, las experiencias interiores que señala son más apremiantes ahora, en la actualidad mexicana, que nunca antes.

Y no fue otra cosa la escritura de Carlos Fuentes. Sus novelas y cuentos son mapas de búsqueda de múltiples otredades, se abren como abismos de significado que cuestionan los límites del ser y de la sociedad, con urgencia no muy común en nuestra literatura. Que lo sepan quienes no lo han leído, si lo fantástico ocupa el instante en que transcurre la duda, la obra de Fuentes es el ínterin entre la idea de lo imposible y su traslado a la palabra, lugar donde lo irreal se asimila como parte de lo real y la experiencia y se disfraza de discurso y se revela al lector como maravilla. El suyo es un gran legado, veremos qué hicieron con él los herederos.

Brown University

ÍNDICE

- Noticia 7
JULIO ORTEGA
- La pasión según *Aura* 9
DIAMELA ELTIT
- Carlos Fuentes: aproximaciones a una presencia 15
BEATRIZ PASTOR
- El año 69 41
EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ
- Carlos Mann 47
CĂLIN-ANDREI MIHĂILESCU
- La modernidad de lo barroco: una lectura de los ensayos
de Carlos Fuentes 59
REINDERT DHONDT
- El arte del sueño, el sueño del arte 79
FLORENCE OLIVIER
- La ciudad que es todos los tiempos*, voz y representación
en algunos cuentos de Carlos Fuentes 95
PEDRO ÁNGEL PALOU
- La muerte de Artemio Cruz*: entre deseo y nostalgia 107
DULCE MARÍA ZÚÑIGA

- Carlos Fuentes y el barroco. El caso de *Zona sagrada* 117
CRYSTAL CHEMRIS
- Cristóbal Nonato*: nombre, utopía y ficción colombina 133
ENRIQUE E. CORTEZ
- Fuentes y Buñuel: un juego de dobles en el espejo
del surrealismo 145
MONIQUE PLAA
- El buen morir de un gringo viejo 163
MARÍA FERNANDA LANDER
- De identidades a afiliaciones: una lectura posnacional
de la obra de Carlos Fuentes
HEIKE SCHARM 173
- La reinención de la historia en *La campaña* 191
NATALIA MATTA JARA
- Lo real fronterizo en *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes 205
STEVEN BOLDY
- Carlos Fuentes o el desafío contra el tiempo 223
JORGE VOLPI
- Carlos Fuentes y la escena de la lectura 227
JULIO ORTEGA
- La imaginación fantástica de Carlos Fuentes
y su legado literario 241
JOSÉ RAMÓN ORTIZ

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
CARLOS FUENTES EN EL SIGLO XXI. UNA LECTURA TRANSATLÁNTICA DE SU OBRA
de Julio Ortega (compilador)
se terminó de imprimir en marzo de 2015
en los talleres de Proagraf, S. A. de C. V.,
avenida 20 de Noviembre núm. 649, col. Badillo, CP 91190,
Xalapa, Veracruz, México. Tel. (01228) 8906204.
La edición fue impresa en papel book cream de 60 g.
En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.
Cuidado de la edición: Nina Crangle.
Maquetación: Ma. Guadalupe Marcelo Quiñones.